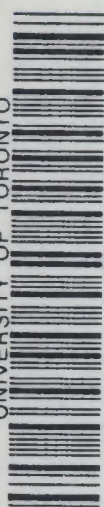


UNIVERSITY OF TORONTO



3 1761 00314491 2



Digitized by the Internet Archive
in 2020 with funding from
University of Toronto

admit par jansen sous le titre d'écrit
le geste et l'action théâtrale, Paris,
88 2 vol in 80 pour d'engel sous le titre
allemand Minik

49

31

PN
2061
E54

voit parvenir par le moyen de deux autres principaux personnages , & qu'un plus grand nombre ne fait que diviser l'action , & en affoiblit par conséquent l'intérêt , en le répandant sur trop d'objets à la fois. On peut donc dire que le tragique anglois a observé , dans le sens que nous y attachons , la règle d'Horace qui a fait l'objet de ce discours.

J.



I D É E S
S U R
L E G E S T E
ET L'ACTION THÉÂTRALE,
PAR M. J. J. E N G E L,
De l'Académie Royale des Sciences
de Berlin , &c.

Ficta voluptatis causa sint proxima veris.
HORACE.

TRADUIT DE L'ALLEMAND.

LETTRE PREMIÈRE.

LES argumens par lesquels vous avez
cherché à me faire renoncer à l'idée
d'un traité sur le Geste & l'Action théa-
trale , dont je vous fis part il y a quel-
que tems , ont produit un effet entiè-
rement opposé : loin de m'en deta-
cher , ils m'y ont ramené avec plus de
force.

force. C'est ainsi qu'en agit , direz-vous sans doute , tout homme entêté de son opinion : plus on s'efforce à le dégoûter de ses projets , & plus il s'obstine à les poursuivre. Je me flatte , mon ami , de ne pas mériter ce reproche de votre part ; aussi mon projet n'est-il pas d'écrire un traité sur l'art du geste. Cependant je ne puis résister à l'envie de hasarder quelques essais sur cette matière , ne fut-ce que pour me convaincre davantage de la réalité de l'idée que je vous ai communiquée.

Vous taxez l'ingénieux Lessing d'avoir parlé , dans sa *Dramaturgie* , de l'action théâtrale , comme d'une chose qui n'étoit pas susceptible de règles fixes & déterminées. Je ne trouve nulle part ce passage , mais il y en a un autre , qui , comme vous le remarquerez sans peine , prouve plus en ma faveur qu'elle ne prouve en la vôtre ; car quoiqu'il ne décide pas qu'il soit possible d'inventer réellement cet art , ce passage en fait du moins desirer l'existence. « Nous » avons des acteurs , dit-il (1) ; mais

(1) *Dramaturgie de Lessing* , T. II. Dans la
Tome III. X

» l'art du comédien nous manque.
 » Si anciennement il en a existé un,
 » nous ne l'avons plus ; il a été per-
 » du ; il faut donc en créer un entiè-
 » rement nouveau. On a beaucoup
 » écrit sur cette matière dans plu-
 » sieurs langues ; mais je ne connois
 » que deux ou trois ouvrages où l'on
 » trouve des règles particulières ,
 » exactes & précises , d'après les-
 » quelles l'on puisse déterminer l'é-
 » loge ou la critique que mérite le
 » jeu de l'acteur dans telle ou telle
 » situation. De-là vient que toutes les
 » réflexions qu'on peut faire sur ce
 » sujet sont si insignifiantes & si peu
 » fondées , qu'il ne faut pas être éton-
 » né que les acteurs, qui ne possèdent
 » qu'une heureuse routine , s'en trou-
 » vent également offensés , soit qu'on
 » loue ou qu'on blâme leur jeu. Car ,
 » dans le premier cas , ils s'imaginent
 » qu'on n'apprécie pas encore assez
 » leur mérite ; & dans le second , ils
 » pensent que la critique est trop sé-
 » vère. Quelquefois même ils ne savent

dernière pièce, qui, de même que quelques au-
 tres, n'ont pas été traduites par M. Junker.

» si c'est un compliment ou un repro-
 » che qu'on leur fait ? Il y a long-
 » tems qu'on a fait la remarque que
 » la sensibilité des artistes à la criti-
 » que est plus vive ou plus foible ,
 » en raison de ce qu'ils ont des prin-
 » cipes plus ou moins sûrs & évidens
 » de leur art ».

Je ne vois ici que des plaintes sur l'état actuel de notre théâtre , mais aucune apparence de doute sur ce qu'il pourroit être un jour , si l'on vouloit réellement s'occuper à le perfectionner. Si jamais on a pu espérer cette révolution , c'est peut-être à présent que notre théâtre commence à se former. Comme l'auguste chef de cette nation honore de son attention tout ce qui peut favoriser les progrès de l'art dramatique , il seroit honteux que les gens instruits sur cette matière ne cherchassent pas à y coopérer de tout leur pouvoir , ainsi qu'à contribuer au développement des différens arts qui se réunissent sur la scène ; dans un moment sur-tout où un art , qui y a beaucoup de rapport , excite un intérêt si grand & si général ;

mais qui , à la vérité , a déjà diminué sensiblement , parce qu'on n'a pas pu en trouver les principes généraux & certains , & que des raisons , qui sont assez connues , ne permettront peut-être jamais de découvrir facilement par la suite. J'appelle la *Physionomie* un art semblable à celui de la *Pantomime* ; car tous les deux s'occupent à faire l'expression de l'ame dans les modifications du corps ; avec cette différence cependant , que le premier dirige ses recherches sur des traits fixes & permanens , d'après lesquels on peut juger du caractère de l'homme en général , & l'autre sur les mouvemens momentanés du corps , qui indiquent telle ou telle situation particulière de l'ame

Au passage cité de Lessing , que votre mémoire ne vous a pas retracé fidèlement , je puis en opposer un autre tiré d'un de ses ouvrages antérieurs , qui prouve de la manière la plus convaincante qu'il a été persuadé de la possibilité de former un art du geste ; qu'il doit même en avoir esquissé le plan. Dans le premier volume de sa

Bibliothèque Théâtrale (1), il donne un extrait du *Comédien* de Rémond de Sainte Albine ; & pour prévenir le reproche de ne pas avoir traduit entièrement cet intéressant ouvrage , il en fait une critique aussi fine que judicieuse , dont je ne puis m'empêcher de copier le passage suivant , que vous trouverez certainement très-remarquable.

« M. Rémond de Sainte-Albine ,
 » dit-il , suppose tacitement dans tout
 » le cours de son ouvrage que les
 » modifications extérieures du corps
 » sont les suites naturelles de la situa-
 » tion intérieure de l'ame , qui se ma-
 » nifestent d'elles-mêmes sans aucun
 » effort. Il est vrai que chaque homme
 » peut rendre l'état de son ame par
 » des signes extérieurs & souvent
 » arbitraires qui frappent les sens ;
 » mais sur la scène on ne se contente
 » pas d'une expression approchante
 » des sentimens & des passions , &
 » moins encore de la manière impar-
 » faite avec laquelle un homme isolé ,

(1) Pages 209 — 266.

» placé dans la même situation , pour-
 » roit les rendre ; mais on veut que
 » cette expression soit tellement com-
 » plette qu'il seroit impossible d'ajouter
 » quelque chose à sa perfection. Pour
 » y parvenir , je ne vois pas d'autre
 » moyen que d'étudier toutes les
 » nuances particulières que les signes
 » extérieurs des passions & des sen-
 » timens offrent , suivant la variété
 » des caractères & des tempéramens ,
 » & d'en former une méthode gé-
 » nérale , qui deviendra d'autant plus
 » vraisemblable , que chaque homme
 » y retrouvera la nuance indivi-
 » duelle qui lui est propre. En un
 » mot , il me paroît que le principe
 » posé par notre auteur doit être pris
 » en sens contraire. A mon avis ,
 » lorsque le comédien aura appris à
 » imiter fidèlement tous les signes
 » & toutes les modifications du corps ,
 » qui , d'après l'expérience , ont une
 » certaine signification , alors son
 » ame , déterminée par l'impression
 » des sens , se mettra d'elle-même
 » dans une situation analogue aux
 » mouvemens & à l'attitude du corps ,
 » ainsi qu'à l'accent de la voix. Le

» talent d'acquérir cette imitation
 » adroite par un certain procédé
 » mécanique , fondé cependant sur
 » des règles invariables , dont on
 » conteste généralement l'existence ,
 » est la véritable & la seule méthode
 » d'étudier l'art du comédien. Mais
 » qu'est-ce qu'on trouve , dites-moi ,
 » de tout cela dans l'ouvrage de notre
 » auteur ? Rien , ou tout au plus des
 » réflexions trop générales & trop
 » vagues , qui n'offrent que des mots
 » vuides de sens au lieu d'idées , &
 » un certain je ne fais quoi pour des
 » définitions. Et c'est précisément par
 » cette raison qu'il seroit fâcheux que
 » notre public s'accoutumât à juger
 » d'après de semblables réflexions.
 » Tout le monde parleroit de chaleur
 » de sentiment , d'entrailles , de vérité
 » de nature & de grace , & personne
 » n'en auroit peut-être une idée nette.
 » J'espère trouver bientôt l'occasion
 » de m'expliquer plus en détail sur ce
 » sujet , en offrant au public un pe-
 » tit ouvrage sur l'*Eloquence du geste*.
 » Je me bornerai donc pour le mo-
 » ment à dire que je me suis donné
 » toute la peine possible pour en

» rendre l'étude aussi sûre que facile ».

Ces derniers mots sur-tout m'ont engagé à transcrire ce passage. Celui qui s'étoit proposé d'écrire un traité sur l'action théâtrale , qui même en avoit déjà rédigé le plan , sinon sur le papier , du moins dans sa tête ; (car Lessing n'a jamais promis une chose dont l'exécution lui paroïssoit douteuse) , ne devoit pas envisager comme impossible l'exécution d'un pareil ouvrage. Ne m'objectez pas que dans le cours de son travail il doit avoir rencontré des difficultés insurmontables, parce que sans cela nous aurions eu cette nouvelle production de son fécond génie avant que la mort ne l'enlevât à la république des lettres & à ses amis. Cette funeste perte nous a privé de plus d'un ouvrage qui existoit dans sa tête , & qui n'avoit besoin que d'être rédigé sur le papier. Cet estimable écrivain , dont notre littérature se fera toujours honneur , possédoit tant de talens , des connoissances si étendues & si profondes , avec un amour si dépourvu de prévention pour toute espèce de recherches & de dis-

cussions libres , que , s'enrichissant sans cesse d'idées nouvelles, il avoit formé le plan d'une infinité d'ouvrages ; de sorte qu'il a dû se trouver dans une impossibilité absolue de les exécuter tous , & d'achever même ceux qui embrassoient trop d'objets , ou qui exigeoient un travail trop pénible & trop suivi. Voilà pourquoi nous avons tant de canevas incomplets de lui. L'homme doué de la plus grande facilité (don que n'eut pas Lessing) n'auroit pu épuiser la richesse de ses idées , ni même suivre dans leur développement la rapidité avec laquelle son génie fécond les concevoit.

Peut-être aussi trouva-t-il (si véritablement il a mis la main à l'œuvre) que sa dissertation projetée sur l'art du comédien deviendrait un ouvrage d'une certaine étendue ; & des productions fugitives convenoient mieux au génie de Lessing , tant par les raisons que je viens d'exposer , que par un autre motif qui ne lui fait pas moins d'honneur. Une pénétration peu commune , qui fut la faculté dominante de son ame , qui dirigeoit toutes les autres , & par laquelle , si j'ose le

dire , il les eut toutes ; cette pénétrante sagacité lui offroit dans chaque partie isolée d'un tout tant de détails intéressans , & sa vaste érudition multiplioit tellement les idées qui s'emparoiént tout d'un coup de son esprit , qu'il s'attacha toujours , pour ainsi dire , à de petits tous pris d'idées isolées ou de quelques parties d'une science , dont il croyoit pouvoir se rendre maître. Un sujet trop riche l'effrayoit par le nombre infini d'idées dont la discussion & le développement s'offroient à son esprit pénétrant ; car ce double travail de tout discuter , de tout développer , fut précisément celui qui devoit plaire à sa sagacité & à sa vaste érudition. En mesurant d'un coup d'œil l'abondance de la matière , & la prolixité inévitable d'un ouvrage méthodique , il ne voyoit point de terme à son travail , & il craignoit par conséquent d'être obligé de s'arrêter trop long-tems sur le même objet ; contrainte qui devoit être insupportable à un esprit aussi actif & aussi avide de nouvelles recherches.

L E T T R E I I.

Vous avez deviné la raison qui me porte à croire que la critique de Lessing sur l'ouvrage de Rémond de Sainte-Albine ne devoit pas vous être indifférente. Le passage que j'en ai cité contient la réfutation exacte de ce que vous m'avez objecté relativement à l'utilité de l'art du comédien ; & d'aussi bonnes raisons employées par un homme , pour lequel vous avez une prévention justement favorable , en doivent avoir d'autant plus de poids.

Tous les comédiens , en général , parlent sentiment , & se persuadent que leur jeu sera parfait , pourvu que , suivant le conseil de Cahusac (1) , ils parviennent à se pénétrer jusqu'à l'enthousiasme de leurs rôles. Je connois un seul acteur , mais c'est aussi le plus excellent dont j'aie entendu parler jusqu'à ce

(1) *Dissertation historique sur la Danse ancienne & moderne ; vers la fin.*

jour; savoir, Ekhhoff⁽¹⁾, qui ne s'en est pas tenu au simple sentiment, ni par rapport à la déclamation, ni par rapport au geste. Je fais, au contraire, que dans la représentation il étoit très-attentif à ne pas se laisser emporter par le sentiment; afin que le défaut de présence d'esprit ne le fît pas pécher contre la vérité, l'expression, l'harmonie & l'ensemble. --- Un artiste qui s'abandonne simplement à la sensibilité de son ame, peut tout au plus espérer de représenter fidèlement les passions offertes à son imagination par le poëte avec les mêmes nuances qu'on appercevrait dans la réalité chez toutes les personnes qui en seroient actuellement affectées. En un mot, il rend complètement la nature. Mais l'imitation, la copie fidelle de la nature, ainsi qu'on l'a déjà tant observé, & qu'on l'observera toujours avec raison par la suite, est un principe qui ne suffit dans aucun art. La nature crée souvent des choses avec une telle perfection, que

(1) Célèbre comédien allemand.

l'art doit se borner à les saisir telles qu'elles sont , & à les rendre avec la plus scrupuleuse fidélité ; mais quelquefois aussi la nature , même en développant toutes ses forces , n'atteint pas le degré de perfection nécessaire ; ses productions sont tantôt fausses , tantôt foibles , tantôt trop outrées. Alors il est du devoir de l'art de corriger les défauts de la nature , de rectifier ce qu'elle a de faux , d'adoucir convenablement ce qui est trop fortement prononcé , & de rendre la vigueur nécessaire à ce qui est foible , suivant la masse des observations que l'art a eu soin de recueillir , ou plutôt suivant les principes qui en sont le résultat. --- Combien de fautes contre la langue , ou du moins de négligences , combien d'expressions louches , foibles , outrées , prolixes , obscures ou confuses n'échappent pas à l'homme entraîné par la chaleur du sentiment ? parce qu'en pareil cas il se sert toujours de la première manière de s'exprimer qui se présente à son esprit , & que sa mémoire lui refuse souvent la meilleure , la plus éloquente & la plus convenable , ainsi

que le tour le plus heureux pour en augmenter l'effet. Faut-il pour cela que le poëte copie férvilement tout ce que la nature pourroit lui offrir ? Ne doit-il pas plutôt chercher à donner à son expreffion cette perfection , qui ne fe rencontre que rarement , mais quelquefois auffi dans un degré fupérieur ? Peut-il compter que fur la fcène , comme dans le commerce de la vie , l'intonation fuffira pour rectifier , expliquer ou modérer le mot , la mine & le gefte ? Ne doit-il pas , au contraire , choisir des mots propres à indiquer le ton , la mine & le gefte convenables , fans qu'il foit befoin de les chercher (1) ? Et fon ouvrage n'aura-t-il pas atteint le fuprême degré de vérité toutes les fois qu'on y trouvera par-tout cette convenance rigoureuſe & cette frappante précision dans le choix des expreffions ? ---- Mais fi tel eſt le devoir du poëte , celui du comédien peut-il être différent ? Le jeu du plus habile acteur , guidé uni-

(1) Cicéron , *in Bruto* , c. 29. *Quid dicam opus eſſe doctrina ? Sine qua etiam , ſi quid bene dicitur , adjuvante natura , tamen id , quia fortuito fit , ſemper paratum eſſe non poteſt.*

quement par la nature , offre souvent , dans le ton de la voix & dans le mouvement du corps des taches , des négligences , des traits trop faibles ou trop outrés ; il en résulte des lacunes à remplir , des superfluités à retrancher , de petites discordances à rectifier : soins absolument essentiels , que tout artiste ne doit jamais perdre de vue , s'il est jaloux de mériter ce nom. Les ouvrages de l'art doivent , en général , s'offrir comme les productions les plus parfaites de la nature , qui , dans des millions de chances , peuvent se rencontrer en effet , mais qui , selon toutes les apparences , ne se rencontreront jamais facilement. --- Ce n'est que l'accord parfait entre les paroles , l'accent & le geste , & leur harmonie rigoureuse avec la situation & le caractère du rôle qui produisent le plus haut degré de vérité qu'il soit possible d'atteindre , & l'illusion la plus complète en est toujours la suite nécessaire.

Vous me dites que tout ce qui se fait d'après des règles sera nécessairement froid , roide & peiné. Cette observation est en effet juste quand on prend la chose

dans le vrai sens ; mais cela est faux d'après l'explication que vous en faites , & par conséquent mal vu.

Tant que la règle est présente au souvenir du disciple , tant que la mémoire la lui rappelle sans cesse , & que timide & incertain dans l'application qu'il doit en faire , il craint toujours de commettre des fautes ; aussi long-tems sans doute l'exécution restera très-imparfaite , & même au-dessous de ce qu'elle feroit , s'il ne suivoit que l'impulsion d'un heureux instinct. Aussi l'habileté de l'exécution s'acquiert-elle plus tard par l'étude & la connoissance approfondie des règles , que par le tact que donnent les idées confuses du sentiment ; cependant on y parviendra toujours : la règle qui s'offroit d'abord avec clarté à l'esprit se transformera d'elle-même en idée , & se confondra avec le sentiment , qui , au besoin , se présentera avec plus de promptitude & de facilité. L'ame , par l'attention qu'elle doit donner à la règle , ne perdra plus rien de sa force , parce que cette attention ne sera plus nécessaire ; l'exécution deviendra aussi facile , elle aura autant de vivacité &

& de souplesse que celle du simple élève de la nature ; mais il y aura plus de fermeté , plus d'effet & plus d'adresse à surmonter les obstacles. -- Je ne disconviens pas qu'un homme doué du sentiment musical & d'une heureuse mémoire, qui veut retrouver sans papier noté sur le clavecin les morceaux de musique qu'il a dans la tête , & qui se sert de ses mains suivant l'impulsion de la nature ou le besoin du moment, ne parvienne pas plutôt & avec moins de peine à une grande habileté dans l'exécution, que celui qui doit apprendre auparavant à lire la note & à se familiariser avec le doigter de Bach. Examiner à la vue de chaque note sa place & sa valeur, se ressouvenir sans cesse des clefs du dessus & de la basse , apprécier la durée des tons , &c. , se demander en frappant chaque touche , quel doigt il faut employer, enfin s'occuper d'objets sans cesse variés , & dont chacun partage l'attention, c'est sans contredit un travail très-pénible qui doit rendre l'exécution fort imparfaite. Mais lorsqu'après des peines opiniâtres , l'habileté s'obtient enfin (ce qui ne manque pres-

que jamais d'arriver) alors l'élève devient dans son art un maître consommé, qui fait vaincre sur son instrument toutes les difficultés possibles, d'une manière aussi facile que sûre & précise: avantage auquel l'homme guidé seulement par son instinct naturel, ne pourra jamais prétendre. --- Il en est de même de tous les arts ; comment donc celui du geste seul, si nous l'avions, feroit-il une exception à la règle (1) ?

Mais supposé même que le comédien (ainsi que tous les artistes dessinateurs) pût se passer de principes , & que l'exercice , guidé par un sentiment obscur, fût plus que suffisant aux besoins de tous les arts ; il n'en est pas moins vrai que la théorie de l'art dramatique, réunissant des connoissances nouvelles sur l'homme , qui , comme telles , ont déjà une valeur réelle , auroit encore , sans cette utilité relative , un très-grand prix aux yeux de tout homme accoutumé à réfléchir. L'homme moral ne feroit-il pas aussi précieux à l'esprit observateur,

(1) Voyez l'Observateur sur l'Art du Comédien ; page 28 ; & Garrick , ou les Acteurs Anglois , page 8.

que le polype l'est aux yeux d'un Trembley, ou le puceron à ceux d'un Bonnet ? Nous ne connoissons la nature de l'ame que par ses opérations ; & nous trouverions certainement la solution de nombre de difficultés , si nous voulions observer avec plus de soins ce genre de ses opérations , ainsi que les expressions variées de ses passions & les mouvemens correspondans que ces passions produisent dans le corps. Ne pouvant pas la voir d'une manière immédiate , nous devrions être d'autant plus attentifs à examiner son miroir , ou , pour mieux dire , son voile , qui est assez diaphane & assez mobile , pour , qu'à travers de ses plis légers , nous puissions en deviner la forme.

L E T T R E I I I.

EN rétractant l'objection que vous m'avez faite contre l'utilité d'une théorie de l'art du geste , vous vous expliquez sur le mépris des règles de manière à mériter mon approbation. Vous accordez à l'homme de génie le droit

Incontestable de regarder les règles fausses , indéterminées & partielles comme des entraves , & de les rejeter avec indignation ; mais vous ne lui permettez pas de se plaindre des règles en général , parce qu'il se rendroit suspect par-là ; car tout véritable homme de génie , dites-vous , se propose la perfection dans ses ouvrages , & toute bonne règle en indique la route. Ce seroit donc dévoiler un orgueil insupportable , que de ne pas vouloir écouter un guide , qui , ayant apprécié la marche des hommes de génie antérieurs , remarqué leurs faux pas , reconnu toutes leurs fausses routes , en a déjà conduit d'autres au sommet de la perfection ; ou ce seroit manifester le sentiment de sa propre impuissance & une humeur envieuse , de ce que ce guide apprend , même à ceux qui n'ont pas envie de courir la même carrière , jusqu'où l'on peut aller avec de la force , du travail & du courage. -- Si votre remarque est fondée , il n'est pas moins extraordinaire que ce soient précisément nos hommes de génie qui élèvent le plus la voix contre les règles.

Vous me promettez d'être aussi traitable à l'égard de la possibilité d'établir une théorie de l'art du geste , que vous l'êtes déjà relativement à son utilité , pourvu que je parvienne à réfuter votre objection principale ; car , je l'avoue , jusqu'ici je n'ai combattu qu'un moyen secondaire , & je ne puis exiger que vous vous rendiez à l'autorité d'un seul homme , fût-il même le plus grand & le plus digne d'une aveugle confiance. Au reste , j'aurois déjà réfuté cette objection , si d'abord je l'avois bien comprise , ou si , plutôt que de n'en pas saisir le vrai sens , je n'avois pas voulu en attendre une explication plus précise. Mais à présent encore vous me parlez d'une diversité infinie de détails sur cette matière ; vous prétendez que tout ce qui est sans bornes ne peut être assujetti à des règles fixes & à une théorie solide ; & vous croyez que c'est précisément cette abondance vague & indéterminée du sujet qui a fait échouer Lessing dans son entreprise.

Je ne puis me persuader que l'espèce même de modifications de l'ame ,

que le corps peut indiquer par ses attitudes & ses mouvemens , vous ait paru si infinie & si indéterminable. De toutes nos perceptions , ce sont sans doute les mixtes & les composées qui forment le plus grand nombre ; mais pourvu qu'on puisse indiquer une expression déterminée pour les plus pures & les plus simples de ces perceptions , il en résultera , à ce qu'il me paroît , une grande facilité d'exprimer celles qui sont composées. Celles - ci étant formées de la réunion de plusieurs perceptions simples , la manière de les rendre participeroit également de plusieurs expressions de ce genre ; & il s'agiroit alors de voir s'il ne feroit pas possible de découvrir certaines règles pour diriger ces sortes de réunions d'une manière sûre & invariable. D'ailleurs , qu'en arriveroit-il , si l'on ne parvenoit jamais à compléter la théorie de cet art ? Selon moi , il vaudroit mieux encore savoir quelque chose à cet égard que rien ; d'autant plus que de légères notions préliminaires applaniroient la route à de nouvelles découvertes.

Il ne me paroît pas moins invrai-

semblable que vous vous foyez occupé de la diversité infinie des objets qui fixent notre pensée , excitent nos desirs , ou provoquent notre dégoût. En tout cas , ce seroit-là une objection contre l'art de la pantomime des anciens , qui vouloient qu'on la comprît sans paroles , quoiqu'elle ne pût être entendue de quiconque en ignoroit les élémens. Ce ne seroit pas-là une objection solide contre la possibilité d'une théorie de l'art du geste , telle que je m'en forme l'idée , & dont l'objet ne seroit pas tant de peindre que d'exprimer , & moins encore de parler elle-même , que d'accompagner & de renforcer la parole. Vous vous rappelez sans doute ce que vous avez lu sur la pantomime dans quelques auteurs anciens , & principalement dans Lucien (1). Cet art est perdu pour nous , & je suis loin de desirer qu'on le renouvelle , quoique mon intention ne soit pas non plus de contredire le pompeux éloge que Lucien en a fait avec tant d'éloquence. L'art le plus vrai & le plus avoué

(1) Dans sa *Dissertation sur la Danse*.

par le bon goût feroit toujours , à mon avis , celui du comédien ; & je crains que l'un & l'autre de ces arts ne puissent être portés ensemble à leur perfection fans que le premier ne voie diminuer le nombre de ses amateurs , & qui plus est fans qu'il perde véritablement de son prix. Le comédien pourroit partager l'admiration du public pour la pantomime ; ce sentiment pourroit l'engager à l'imiter , & la peinture des idées , objet essentiel pour la pantomime , pourroit lui faire oublier l'art plus réel & plus noble de l'expression. Ou , si cela n'arrivoit pas , le comédien pourroit du moins adopter le jeu trop riche , trop vif & souvent trop marqué du pantomime ; car celui - ci , fuivant la judicieufe remarque de l'abbé du Bos (1), doit, pour devenir intelligible , rendre fes démonftrations plus vives & fon action plus animée que le fimple comédien. Et la vraie mefure, qui, dans tous les arts , fait la condition effen-

(1) *Réflexions crit. sur la Poësie & sur la Peinture* ;
T. III, p. 304.

tielle de la beauté , se trouve si difficilement sans cela !

Il ne reste plus qu'un point de vue sous lequel on puisse examiner votre objection , & c'est probablement le véritable. Il me semble que vous avez voulu dire que la même modification de l'ame est exprimée avec une variété infinie par différens hommes , sans que pour cela l'expression de l'un soit préférable à celle d'un autre ; & qu'il faut plutôt prendre en considération le caractère personnel & national , l'état , l'âge , le sexe , ainsi que mille autres circonstances pour déterminer ensuite l'expression la plus vraie & la plus convenable. Votre objection interprêtée & expliquée de cette manière est , en effet , assez importante pour mériter un examen sérieux & une réponse bien exacte.



L E T T R E I V.

Vous me demandez pourquoi votre objection prise dans le dernier sens dont il est question à la fin de ma précédente lettre , & que vous reconnoissez pour être la vôtre , me paroît si importante & si digne d'un examen réfléchi ? C'est parce qu'elle semble indiquer la véritable méthode par laquelle l'art du geste pourroit être trouvé le plus facilement , & parce qu'elle m'aide à fixer les bornes dans lesquelles cette théorie devoit se renfermer. --- Vous me comprendrez sans peine lorsque j'aurai détruit votre objection , & circonscrit dans ses véritables limites ce qui vous paroît d'une si immense étendue.

Il est très-vrai que dans l'expression de leurs sentimens , les nations se distinguent souvent entr'elles d'une manière très-frappante , & que plusieurs même se servent pour cela de moyens absolument contraires. L'Européen , pour marquer son estime &

son respect, découvrir sa tête, tandis que les Orientaux la tiennent couverte : le premier , même pour désigner le plus haut degré de vénération , incline seulement la tête & courbe un peu le dos, rarement il fléchit le genou ; les autres , en pareil cas , cachent leur visage ou se prosternent la face contre terre. La tête découverte n'est sans doute pas chez les Européens une expression naturelle ; mais simplement une allusion à quelque ancien usage arbitraire ; probablement à celui des Romains , qui ne permettoient à leurs esclaves de porter le chapeau que lorsqu'ils les avoient affranchis ; & par cette raison le chapeau ou le bonnet est encore le symbole de la liberté. -- Suivant le Talmud cette coutume a une autre origine : l'usage des Chrétiens , de découvrir la tête , vient du fondateur de leur religion , qui annonça son projet d'abolir les cérémonies du culte judaïque , en entrant dans la synagogue la tête découverte. Autant que je le sache , cette tradition ne se trouve plus dans le Talmud , parce qu'on l'a regardée comme choquante pour les Chrétiens.

Voiler & couvrir le visage est une expression naturelle , mais poussée au plus haut point , de respect & de vénération ; c'est également le signe de la pudeur ou de la honte qui se cache ; enfin c'est l'aveu le plus humble du sentiment de ses propres imperfections , en comparaison des grandes qualités d'un autre. La pudeur & la honte ressemblent , ainsi que la crainte , beaucoup à la vénération ; par cette raison , l'Européen , naturellement froid , exprime ce dernier sentiment , en baissant modestement les yeux , ou en ne les élevant qu'avec timidité. Faites maintenant abstraction des nuances caractéristiques ; oubliez l'allusion à un ancien usage de la part de l'Européen , & à l'enthousiasme plus exalté de l'Oriental , & il restera le signe essentiel & naturel du sentiment , c'est-à-dire , le raccourcissement du corps. Cette expression est portée au plus haut degré , lorsque l'homme se prosterne tout de son long , avec le visage collé contre la terre ; elle est la plus foible , lorsqu'il se borne à un simple mouvement de tête , ou lorsque l'inclinaison même du corps , qui ne se fait pas , est

seulement indiquée par celui de la main vers la terre. Je conclus donc que ce signe est naturel & essentiel , parce qu'il est général & qu'il a lieu chez tous les peuples sans distinction d'état , de rang , de sexe & de caractère , quoiqu'avec des nuances infinies. Je ne connois aucun peuple , aucune espèce d'hommes qui chercheroit à exprimer l'estime , la vénération & le respect en élevant la tête & en tâchant d'agrandir la hauteur du corps ; comme , au contraire , il n'y a , je pense , aucune nation , ni aucune classe d'individus , chez lesquelles l'orgueil ne produit pas l'effet opposé ; c'est-à-dire , de faire porter la tête haute , de redresser le corps , & souvent de l'élever sur la pointe des pieds , afin de rendre son aspect plus imposant (1).

Si le caractère général des nations cause des variétés dans l'expression

(1) Voyez Home , *Elements of Criticism* , T. I , c. 15 , p. — L'explication de cette expression fournira plus bas l'occasion de prévenir une objection qu'on pourroit vouloir faire contre cette idée trop générale.

Des passions , cette expression est également modifiée par le caractère propre à chaque sexe & à chaque âge , ainsi que par les qualités individuelles de chaque homme en particulier. Les déterminations caractéristiques de la nature morale , & les propriétés de la structure & de l'organisation de son corps varient de mille manières ses sentimens & leurs expressions , sans cependant en altérer l'essence. L'un est en tout plus impétueux , plus fort ou plus rusé , l'autre plus indolent , plus foible , plus lourd : tandis que l'un exprime déjà , l'autre est encore immobile ; l'impatience fait tourner le corps de celui-ci en tout sens , chez celui-là le mécontentement & l'indignation ne s'annoncent que par le jeu de la physionomie ; ce qui fait éclater de rire le premier ne fait qu'à peine appercevoir un fouris sur les lèvres du second.

La même observation a lieu à l'égard des états. Le serrement de main , le baiser , l'embrassade , sont trois manières d'affurer quelqu'un de son amitié ; la première est la plus foible , parce qu'elle réunit seulement deux des extrémités du corps ; la der-

nière est la plus forte, parce qu'elle rapproche entièrement les deux individus & en réunit les parties supérieures. Les grands, chez qui la politesse est devenue une espèce de vertu, ont composé un fantôme appelé *savoir vivre*, *usage du monde*, d'un grand nombre de témoignages raffinés de service & d'amitié, qui tous indiquent les plus suprêmes degrés d'expression, compatibles avec les circonstances. Ils parlent de transport, où le plaisir diroit déjà trop; ils se courbent jusqu'à terre, quand à peine ils devroient témoigner leur reconnoissance par un mouvement de tête; ils se précipitent dans les bras l'un de l'autre, lorsque la véritable expression se borneroit à faire quelques pas en avant d'un air ouvert & amical. C'est aussi par cette raison que l'accent de leur voix & leurs mouvemens ont une nuance superficielle, froide & momentanée, suite naturelle de la disparité qui existe entre leurs sentimens & la manière dont ils les expriment. -- L'habitant de la campagne, cet enfant chéri de la nature, dont la corruption des villes n'a pas encore dégradé le cœur, fait aussi embras-

fer, mais il réserve cette dernière expression de l'amour pour les momens de transport ; comme , par exemple , lorsqu'après une longue absence , un fils revient à la maison paternelle. L'amitié ne lui commande qu'un serrement de main ; mais comme c'est l'expression du cœur , il est aussi plein de force , d'énergie & de chaleur. Vous voyez qu'ici encore il nous reste un trait essentiel & général ; savoir , le penchant ou la tendance à s'unir ; comme la suite naturelle de l'amitié , & que toute la différence dans les classes de la société est indiquée seulement par le degré & l'intimité de l'union , ainsi que par quelques modifications secondaires que la finesse , la grossièreté , la chaleur ou la froideur de procédés particuliers peuvent occasionner.

C'est sur ces traits essentiels , généraux & naturels , qui sont le dernier résultat , après avoir fait abstraction des différences individuelles de l'homme , qu'à mon avis , il faudroit établir les principes fondamentaux de la théorie de l'art du geste , en rejetant tout ce qui tient au caractère propre

propre & à la position locale des individus ; non-seulement parce que sans cette restriction la matière seroit trop étendue, de sorte que difficilement on pourroit en embrasser l'ensemble & l'examiner à fond ; mais principalement à cause que ce rapprochement des traits naturels , généraux & essentiels fourniroit une toute autre espèce de connoissances que celles qu'on obtiendrait en rassemblant des observations particulières , dont le résultat ne seroit , en général , qu'une connoissance historique ; tandis que de la théorie mise en œuvre suivant mes idées , s'élèveroit très-certainement , si je ne me trompe , à la certitude philosophique. Il faudroit que , par abstraction , on établisse des principes généraux , & qu'on trouvât une forme systématique pour les classer suivant une méthode claire & facile. Ce but , si jamais on peut y parvenir , sera atteint plus difficilement , ou peut-être même le manquera-t-on entièrement , si l'on veut confondre l'essentiel avec l'accidentel , le général avec le particulier , & ce qui est fondé sur la nature avec l'arbitraire.

Je conviens que l'une de ces deux espèces de connoissances n'est pas aussi nécessaire au comédien que l'autre. Mais, dites-moi, qu'est-ce qui l'empêcheroit de les acquérir chacune séparément ? La connoissance des états & des âges , (car il n'est presque plus question de celle des sexes , parce que sur les théâtres modernes les travestissemens sont rares , & que les rôles de femmes n'y sont plus joués par des hommes comme anciennement) & l'étude de tous les genres particuliers de caractères lui feroient facilitées , s'il se répandoit davantage dans les sociétés. Les historiens , ainsi que les recueils des voyages , peuvent également lui fournir les notions nécessaires pour connoître les caractères des peuples lointains & des siècles passés. Ce seroit un grand service à rendre au comédien , & dont il a vraiment besoin , que de lui donner une idée exacte des mœurs & des usages des différentes nations dans les différens tems. Mieux cet ouvrage seroit raisonné , mieux il feroit connoître l'esprit général des siècles & des peuples , plus aussi l'imagination du comé-

dien trouveroit de facilité à s'en former des images complètes , & son jeu en deviendroit aussi d'autant plus éloquent.

M. Lichtenberg (1) a commencé à donner quelques observations sur les caractères de certaines classes particulières de la société , dont les amateurs de ce genre de recherches doivent desirer la continuation. Cet auteur judicieux & agréable n'épuiserà cependant jamais ce sujet fécond ; mais ce fera déjà un grand avantage , si son travail réveille l'esprit d'observation , qui , chez nous , paroît être encore un peu engourdi , tant relativement aux sciences qu'aux beaux-arts.

(1) Dans le *Magasin de Gottingue*.



L E T T R E V.

IL me paroît que la chance est tournée , puisque vous , qui ne vouliez entendre parler d'aucune théorie sur l'art du geste , m'encouragez maintenant vous-même à traiter ce sujet. Tous les comédiens , à votre avis , m'en sauront un gré infini. --- Je n'en fais rien. --- Je vous accorde très-volontiers qu'il n'y a point d'artiste à qui la perfection doive paroître plus importante & plus intéressante qu'à l'acteur , parce qu'aucun ne jouit du suffrage du public d'une manière plus prompte , plus immédiate , & avec un éclat plus flatteur. Vous auriez pu ajouter à cette réflexion , qu'aucun artiste n'est témoin de la critique de son talent , ou du mépris qu'il peut exciter d'une manière aussi humiliante & aussi sensible que l'est le comédien. Non - seulement parce que le mépris ainsi que l'approbation se manifestent d'une manière également prompte , ou parce

que l'acteur en est témoin , & ne peut pas , comme ce peintre de l'antiquité , se cacher derrière la toile , pour entendre ce que le public dira de son tableau ; mais principalement à cause de l'impossibilité qu'il y a de séparer le comédien de son talent , qu'il doit montrer lui-même sur son propre corps , de manière que le mépris de l'art rejaillit aussi toujours sur la personne. Ceci peut servir à expliquer pourquoi les comédiens paroissent , en général , si sensibles à la critique. Mais comment peut-on rendre raison de cette incurie , de cette insouciance à se perfectionner , à se former dans toutes les parties de leur art par la lecture , par la réflexion & par des sociétés mieux choisies , qui les dominent presque tous ? La plupart sont enchantés de l'ignorance & du mauvais goût du public ; ils aiment mieux usurper les applaudissemens , fomenter sourdement des cabales , accaparer tous les rôles intéressans , & , dominés par une basse jalousie , écarter leurs rivaux , que de mériter les suffrages des amateurs éclairés par la perfection de leur jeu. Je crains fort que

des leçons publiques n'excitent bien plus leur colère que leur reconnoissance ; car en les éclairant , elles instruisent également le public ; de sorte qu'ils ne pourront plus se faire une réputation à si bon compte que par le passé.

Dans le nombre de ces artistes , il s'en trouve sans doute qui pensent plus noblement : ceux-ci n'ont peut-être plus besoin d'instructions ; cependant le mérite réel & intrinsèque de ce nouveau genre de connoissances suffiroit pour me déterminer à vous obéir , si je ne sentoie pas mon impuissance , augmentée par le défaut d'une quantité suffisante d'observations faites par moi-même ou par d'autres. Le vœu de Sulzer (1) , que beaucoup de scènes isolées soient développées par une sage critique relativement à la pantomime convenable aux différentes situations , n'a pas été rempli jusqu'à ce jour , si l'on en excepte quelques légers essais. Tout ce que ma position peut donc me permettre

(1) *Théorie des beaux-arts. Article Pantomime.*

à cet égard, c'est de donner quelques idées rapides sur l'ensemble de cette nouvelle théorie, d'y faire remarquer quelques points difficiles à résoudre, & d'en développer tout au plus quelques parties isolées.

Pour rendre ce travail plus facile, je dois commencer par classer les différentes modifications du corps que le comédien imite d'après nature. Elles se partagent d'abord en deux espèces principales; savoir, en celles qui sont uniquement fondées sur le mécanisme du corps; comme, par exemple, la respiration difficile après une course rapide, l'affaissement des paupières à l'approche du sommeil, &c.; & en celles qui, dépendant davantage de la coopération de l'ame, nous servent à juger de ses affections, de ses mouvemens & de ses desirs, comme causes occasionnelles ou motrices. Il seroit ridicule de faire l'énumération scrupuleuse & fidelle des premières; car tout le monde fait que le sommeil ferme les yeux, & que l'irritation de la membrane pituitaire provoque l'éternuement. Il n'y a que deux conseils à donner à cet égard à l'acteur :

premièrement , qu'il doit chercher les occasions d'observer la nature ; même dans les effets qu'elle n'offre pas toujours ; & en second lieu , qu'il faut qu'il ne perde jamais de vue le but de son jeu, ni qu'il blesse les convenances par une imitation trop servile ; de manière à faire cesser par-là l'illusion du spectateur, ainsi que cela arriveroit sûrement dans de certains cas.

Si l'actrice , qui , dans le rôle de *Sara Sampson* , a mérité le suffrage de Lessing (1), ne s'étoit jamais trouvée à côté du lit d'un mourant , son jeu auroit peut-être perdu un des traits les plus fins & les plus heureux. Voici la description que cet ingénieux auteur en a faite : « On a remarqué », dit-il , « que les personnes » agonisantes ont coutume de pincer » & de tirer légèrement avec le bout » des doigts leurs vêtemens ou les » couvertures de leur lit. Notre actrice a fait le plus heureux emploi » de cette observation. Dans le moment que son ame est supposée

(1) *Dramaturgie* , T. I, n. 13 , qui n'a pas été traduit par M. Junker.

5 prête à quitter le corps ; elle fit
 » appercevoir tout-à-coup , mais feu-
 » lement dans les doigts de son bras
 » étendu , un fort léger spasme ; elle
 » pinça sa robe , & son bras s'af-
 » faissa aussi-tôt : dernier éclat d'une
 » lumière qui s'éteint , dernier rayon
 » d'un soleil prêt à se coucher ».

A l'égard du second conseil , j'é-
 tablirai une seule règle donnée nombre
 de fois , & recommandée entr'autres
 par Schlegel (1) ; savoir , « Que la dé-
 » faillance & les approches de la mort
 » ne doivent pas être représentées
 » d'une manière aussi effrayante ,
 » qu'elles le sont réellement dans la
 » nature ; que dans le moment su-
 » prême sur-tout , l'acteur doit se bor-
 » ner à des mouvemens très-doux ,
 » comme , par exemple , l'affaissement
 » de la tête , qui paroît plutôt indi-
 » quer un homme accablé de som-
 » meil , que luttant contre la mort ;
 » une voix entrecoupée , mais sans
 » qu'elle se perde dans un râle dé-
 » goûtant. En un mot , l'acteur

(1) *Œuvres de J. E. Schlegel*, T. III, p. 174 ;
édit. allemande.

» doit se créer une manière de rendre
 » le dernier soupir , telle que chacun
 » voudroit l'avoir à la fin de sa car-
 » rière , & telle que personne ne l'aura
 » peut-être ». Contemplez , si vous
 le pouvez , les grimaces & les con-
 torsions effroyables que des acteurs
 forcenés se permettent dans de pa-
 reilles situations , & vous sentirez alors
 la justesse de cette règle. Les ré-
 flexions qu'un critique judicieux (1),
 fait sur le fondement de la règle dont il
 s'agit , peuvent servir à votre inf-
 truction ; & je vous exhorte à les
 méditer , car elles sont aussi justes que
 bien écrites. Je voudrois seulement
 expliquer d'une autre manière le pas-
 sage d'Horace (2) , *incredulus odi* ,
 que ce critique , non - content de ne
 pas admettre dans sa trente-quatrième
 lettre , rejette même entièrement

(1) *Lettres sur la littérature moderne* , T. V,
 p. 105 & suiv. édit. allemande.

(2) Dans le passage connu *De Arte poetica*, v. 185-
 188.

*Nec pueros coram populo Medea trucidet ,
 Aut humana palam coquat exta nefarius Atreus.*

Quaecunque ostendis mihi sic , INCREDULUS ODI.

comme un faux principe. Ce n'étoit point parce que la pantomime ne pouvoit pas rendre d'une manière naturelle les représentations effrayantes, qu'Horace y demeura froid & indifférent ; mais parce que ce tableau hideux & horrible le secouoit trop fortement & d'une manière trop désagréable pour qu'il ne se souvînt pas sur le champ de l'illusion des sens, afin de fortir le plutôt possible de ce pénible état. Mais du moment que ce souvenir se présente à l'esprit, il ne peut naturellement être suivi que de mauvaise humeur, de cet *odi* d'Horace ou de ces éclats de rire, que dans les scènes les plus terribles & les plus effrayantes d'une tragédie le peuple jette souvent, & dont Mendelssohn a donné une si bonne explication(1). J'ai vu moi-même mourir un *Codrus* dans des convulsions, qui certainement étoient imitées d'une manière très-naturelle, mais qui cependant firent rire tous les spectateurs.

Quelquefois cette mauvaise humeur contre un acteur, peut s'unir à un

(1) *Œuvres philosophiques*, T. II, p. 20-22.

Intérêt inspiré par l'individu ; & cet intérêt , du moment qu'il se manifeste , détruit nécessairement l'illusion : nous ne devrions être affectés que par le personnage , & nous commençons à l'être par l'acteur. Je ne fais quel mauvais génie peut persuader aux comédiens , mais sur-tout aux actrices de nos jours , qu'il y a tant d'art à se laisser tomber , je dirois presque , à se précipiter par terre ? On voit une *Ariane* qui , en apprenant son funeste sort de la nymphe du rocher , tombe soudainement , avec plus de célérité que si la foudre l'eût frappée , & avec une telle force qu'on seroit tenté de croire qu'elle a l'intention de se fracasser le crâne. Lorsque les applaudissemens sont prodigués à un jeu aussi peu naturel & aussi dégoûtant , ce ne peut être que par des ignorans , qui ne possèdent pas l'art de discerner l'intérêt des situations d'une pièce , ou qui , cherchant seulement le plaisir des yeux , aimeroient autant les farces des saltimbanques ou le combat du taureau. Si , en pareil cas , le connoisseur se permet aussi d'applaudir quelquefois , c'est que , passant

tout-à-coup de la pitié au plaisir , il est enchanté de voir que la pauvre créature (qui , toute détestable actrice qu'elle soit , peut cependant être une bonne fille) se soit tiré de ce mauvais pas avec tous ses membres sains & saufs. Des tours de force & des fauts périlleux n'appartiennent même pas à la véritable pantomime , parce qu'elle représente aussi une action , & que son objet est d'y réunir l'attention & l'intérêt. Ils ne sont propres qu'aux tréteaux de la foire , où tout l'intérêt se concentrant sur l'individu même , & sur son adresse corporelle , cet intérêt croît à mesure qu'on voit le téméraire plus exposé au péril.

Les modifications du corps qui dépendent de la coopération de l'ame , & qui se manifestent d'une manière plus ou moins spontanée , ont souvent une signification très-vague & très-générale. Elles répondent aux inflexions de la voix dans le récit tranquille , avec lesquelles on ne cherche qu'à faire fortir les idées principales de toute une série de faits ; afin que l'attention de l'auditeur s'attache précisément à ce qui occupe celle de la

personne qui parle. Ce qui , dans ce cas , détermine l'attention , c'est la plus grande importance de la pensée pour l'esprit qui l'apprécie ; mais entre tous les moyens de réveiller cette attention , celui-ci en est le plus lent & le plus incertain. Il faut donc le soutenir par un autre dont l'effet soit plus rapide & plus sûr ; c'est-à-dire , par un moyen qui agisse plus puissamment sur les sens ; comme , par exemple , en employant une inflexion nouvelle , en élevant & renforçant la voix , par une prononciation plus lente & plus imposante du mot qui indique l'idée particulièrement digne d'être remarquée. Quelque foible que soit ce moyen , son effet n'en est pas moins constaté par l'expérience ; & l'ame , qui connoît si bien ses avantages , ne manquera jamais de l'employer , lorsqu'elle peut disposer d'un organe heureux. Mais si l'inflexion ou l'accent de la voix vient au secours de l'attention , le geste produit le même effet ; par exemple , la main étendue , l'index levé , le bras projeté en avant dans toute sa longueur , (la *manus minus arguta , digitis subsequens ver-*

ba , non exprimens , le *brachium procerius projectum* , quasi quoddam telum orationis) (1) , en frappant doucement d'une main dans l'autre ; un pas fait en avant , un léger mouvement de tête qui indique qu'on veut appuyer sur tel ou tel mot , &c. Tous ces moyens peuvent être employés à propos sans qu'il en résulte une peinture ou une expression proprement dites.

La règle d'après laquelle il faut que cette sorte de gestes & de mouvemens soit ordonnée , est la même que celle qui doit déterminer l'accent ; car , ainsi qu'il est nécessaire que l'acteur réserve ce moyen pour les pensées principales , sans les accentuer toutes avec la même force , & en cherchant plutôt à les subordonner l'une à l'autre par des inflexions de voix adroites & sagement distribuées ; il faut de même qu'il étaye , par ses gestes , seulement les passages importants , en réservant les mouvemens les plus éloquens , comme , par exemple , l'élévation de l'index ,

(1) Cicéron , *De Orat.* L. III. c. 59.

la projection de la main & du bras , &c , pour les pensées les plus riches. Un jeu uniforme & continuel des bras , tel qu'on le remarque dans un écolier qui récite ou déclame ses exercices de classe , est aussi fatigant & aussi insipide pour l'œil , qu'une monotonie éternelle de ton peut l'être pour une oreille délicate. Tout ce qui est déplacé ou employé sans gradation blesse du moins un jugement sain & exercé.

Je crains de vous avoir plutôt fatigué qu'amusé par mes observations , qui vous paroîtront un peu triviales. Afin de ne pas vous accabler tout d'un coup , je réserve pour une autre lettre les réflexions générales qu'on peut faire sur les gestes & les mouvemens du corps d'une signification plus spéciale & plus déterminée.



L E T T R E V I.

V O T R E objection , qu'on est plus occupé à mettre de la grâce , un certain agrément , du moëlleux , un beau développement & de la souplesse dans le geste , que de l'employer & de le distribuer à propos & avec convenance , est peut-être une remarque très-vraie ; mais ce n'est pas-là une objection en forme. Tant pis si , en général , nous avons été jusqu'à présent si peu attentifs aux gestes & aux mouvemens du corps : cette négligence nous prive d'une jouissance que nous aurions trouvée de plus au théâtre. Une oreille non exercée laisse échapper cent faux accens sans les remarquer ; faut-il pour cela les permettre au comédien ? Disons-nous que toute la règle de la juste distribution de l'accent est une vaine chimère ? Ou ne sommes-nous pas plutôt forcés de convenir que l'accent bien placé produit même sur l'ignorant tout l'effet ,

que l'accent faux manque toujours ?

Votre remarque , que dans ce jeu tranquille des gestes , le caractère de l'homme & celui qui est propre à chaque nation se montre déjà , en est d'autant plus juste. -- Lorsque chez nous un philosophe propose une question à examiner , il présente la main ouverte à la hauteur du milieu du corps , ou tout au plus il porte l'index jusques vers les lèvres : le Talmudiste , au contraire , qui , pendant tant de siècles , a conservé l'esprit & le génie des Orientaux , élève en l'air & agite avec force la main entièrement ouverte. Aussi trouve-t-on plus de peinture & d'expression dans ses discours. Son imagination plus ardente , transforme , autant qu'il est possible , toutes les idées intellectuelles en images ; les métaphores exprimées par son corps ne sont pas moins hardies que celles qu'il trouve dans la langue dont il se sert ; aussi son cœur placé , pour ainsi dire , plus près de son jugement , fait adopter à celui-ci tout ce qui l'intéresse de préférence. Lorsqu'un doute arrête son examen , on le voit pencher son corps

d'une manière sensible vers un côté ; & , en tirant dans le développement conséquence sur conséquence , il remue sans cesse le pouce de côté & d'autre . Lorsqu'enfin il a trouvé la solution du problème , (ce qu'un de nos scrutateurs plus modérés fera connoître par un regard satisfait , & avec la main tranquillement avancée) notre Talmudiste en montre sa satisfaction par un grand battement de mains .

Toutes les modifications du corps d'une signification plus particulière & plus déterminée , se partagent dans les deux espèces que je viens de nommer ; savoir , en gestes *pittoresques* & en gestes *expressifs* . Peut-être ne devrois-je appliquer le mot *geste* qu'à cette dernière espèce ; mais notre langue (allemande) me paroît aussi-bien permettre cette extension du sens que la langue latine . Cicéron qui , dans un endroit , n'applique le mot *gestus* qu'aux signes extérieurs de la situation de l'ame , les *affectiones animi* ; parle ailleurs du *gestu scenico* , *verba exprimente* . Ce que j'appelle *peinture* , est la *demonstratio* ; & *significatio* est à-peu-près chez lui ce

que j'entends par *expression* (1). A la vérité , il y a encore d'autres mouvemens , qu'on pourroit appeller *indicatifs* , lorsque la chose ne doit pas être dépeinte , mais seulement indiquée par quelque rapport extérieur , comme le lieu & le tems ; ou quand , par le moyen de semblables rapports , la chose est désignée elle-même par une métonymie. Mais afin de ne pas être prolix , dans cette discussion , nous rangerons ces mouvemens indicatifs dans la classe des pittoresques. Vous me demanderez sans doute si l'idée du tems peut aussi être exprimée ? Oui , cette expression est facile en se servant de l'image de l'espace : la main ouverte & courbée un tant soit peu en arrière , fait connoître , par l'image d'un espace rempli , un tems qui est déjà passé ; tandis qu'en étendant la main ouverte toute droite en avant , pour marquer un espace encore à parcourir , on indiquera le tems à venir.

Ainsi que l'habitude entière du

(1) Cicero, l. c. *Omnes autem hos motus subsequi debet gestus , non hic verba exprimens , scenicus , sed universam rem & sententiam , non demonstratione , sed significatione declarans.*

corps & de ses membres peut , selon l'occurrence des cas , servir à peindre une chose , il sert de même à l'expression des opérations & des mouvemens intérieurs de l'ame. Le siège du jeu des gestes n'est pas fixé dans tel membre ou telle partie du corps en particulier. L'ame exerce sur tous les muscles un pouvoir égal , & dans nombre de ses opérations & de ses passions elle agit sur tous en général. Vous savez que chaque membre & chaque muscle parle dans la figure du Laocoon. Mais cette expression est , en quelque sorte , trop foible dans certains membres comparativement aux autres pour être facilement remarquée ; d'ailleurs il y a des parties trop couvertes par la draperie , pour que l'expression rapide & légère puisse y être apperçue.

Le visage est le principal siège des mouvemens de l'ame , & les gestes prennent ici le nom de *mines*. *Ita* , dit Latinus Pacatus , *intimos mentis adfectus proditor vultus enuntiat , ut in speculo frontium imago exstet animorum* (1). Les parties les plus élo-

(1) C'est le visage , dit M. Lavater , *Traité de*

quentes du visage sont les yeux , les sourcils , le front , la bouche & le nez (1). Ensuite la tête entière , ainsi que le col , les mains , les épaules , les pieds , les changemens de toute l'attitude du corps (en tant que cette attitude n'est pas déjà déterminée par les gestes précédens) servent aussi de leur côté à l'expression. Vous déciderez vous-même si le rang que je viens d'établir entre les parties expressives du visage est exact. Le Brun (2) est d'un sentiment contraire à l'opinion générale , qui attribue le plus d'éloquence à l'œil. Suivant ce peintre , ce sont les sourcils qui expriment

la Physionomie, T. I, p. 10 & 12 , en hollandois), qui est sans contredit la principale partie de la tête de l'homme. C'est le miroir ou plutôt l'expression sommaire des mouvemens de l'ame. L'esprit s'y montre en particulier sur le front & dans les sourcils ; la bonté ou la nature morale , tant active que passive , dans les yeux , sur les joues & sur les lèvres ; la nature animale , dans la partie inférieure du visage , depuis la lèvre inférieure jusqu'au col. *Note du Traducteur.*

(1) Voyez *Duodacim Panegyricos veteres* , Edit. Cellar. p. 416.

(2) Voyez *Conférence sur l'expression générale & particulière* , p. 19.20.

Je mieux les passions. Car , dit - il , la prunelle , par son feu & par sa mobilité , n'indique que l'état passionné de l'ame en général , mais non pas de quelle espèce est cette passion. Aimez-vous mieux adopter ce sentiment , ou celui de Pline l'ancien (1) , qui accorde la préférence à l'œil ? Quant à moi , je suis du sentiment de ce dernier (2).

(1) *Natur. Histori.*, L. XI, c. 54, edit. Hard. , T. I, p. 617, *Nulla ex parte majora animi indicia cunctis animalibus : sed homini maxime ; id est , moderationis , clementiæ , misericordiæ , odii . amoris , trisitiæ , lætitiæ . Contuita quoque multiformes , truces , torvi , flagrantes , graves , transversa , limi , summissi , blandi . Profecto in oculis animus habitat . Ardent , intenduntur , humectant ; connivent . Hinc illa misericordiæ lacryma . Hos cum osculamur , animum ipsum videmur attingere . Hinc fletus & rigantes ora rivi . Quis ille humor est , in dolore tam fecundus & paratus ? aut ubi reliquo tempore ? Animo autem videmus , animo cernimus : oculi , ceu vasa quædam , visibilem ejus partem accipiunt atque transmittunt , &c.*

(2) Cela nous rappelle le bon mot d'une femme d'esprit , qui disoit : « Il est bien hardi , ce » coquin-là : il osera regarder en face un homme » qui tient le pinceau ». C'étoit sans doute aussi par le moyen des yeux que le célèbre la Tour prétendoit lire dans l'ame de ceux qu'il peignoit. « Ils croient , disoit-il , que je ne saisis que les » traits de leur visage ; mais je descends au fond » d'eux-mêmes , & je les remporte tout entiers ».

Note du Traducteur.

Remarquez bien, je vous prie, qu'il y a une loi générale qui détermine l'expression, & d'après laquelle, en certains cas, on pourroit mesurer la vivacité & le degré du sentiment. L'ame parle le plus souvent, & de la manière la plus facile & la plus claire par les parties dont les muscles sont les plus mobiles; donc elle s'expliquera le plus souvent par les traits du visage, & principalement par les yeux; mais ce ne fera que rarement qu'elle emploiera les changemens dans les attitudes caractéristiques de tout le corps. La première espèce de ces expressions, savoir celle des yeux, s'opère avec tant de facilité & si spontanément, en ne laissant, pour ainsi dire, aucun intervalle entre le sentiment & son effet, que le sang froid le plus réfléchi & l'art le plus exercé à masquer les pensées secrètes, n'en peuvent pas arrêter l'explosion, quoiqu'ils maîtrisent tout le reste du corps (1). L'homme qui veut cacher les affections de son ame,

(1) Chaque mouvement de l'ame, dit Cicéron, (*De Orat.*) a naturellement une physionomie qui lui est propre. *Note du Traducteur.*

doit sur-tout prendre garde de ne pas se laisser fixer dans les yeux ; il ne doit pas moins veiller avec soin sur les muscles qui avoisinent la bouche , qui , lors de certains mouvemens intérieurs , se maîtrisent très-difficilement. Si les hommes , dit Leibnitz (1), vouloient examiner d'avantage avec un véritable esprit observateur les signes extérieurs de leurs passions , le talent de se contrefaire deviendrait un art moins facile ». Cependant l'ame conserve toujours quelque pouvoir sur les muscles ; mais elle n'en a aucun sur le sang , dit Descartes (2) ; & par cette raison la rougeur ou la pâleur subite dépendent peu ou presque point de notre volonté.

Si le visage & sur-tout l'œil ont cet avantage incontestable dans l'expression de ce qui se passe dans l'intérieur de l'ame , quel dommage n'est-ce pas qu'il soit si difficile de décrire leurs changemens ! Le philosophe françois que je viens de citer

(1) *Nouveaux essais sur l'entendement humain* ; p. 127.

(2) *Passiones animæ* , art. 114.

a déjà indiqué la raison de cette ex-
 trême difficulté ; & il s'en sert comme
 d'une excuse , pour abandonner la
 partie (1). « Il n'existe aucune pas-
 » sion , dit-il , qui ne soit indiquée
 » par un mouvement particulier des
 » yeux. Souvent même ce mouvement
 » est si frappant , que le laquais le
 » plus borné peut lire dans ceux de
 » son maître s'il est en colère ou de
 » bonne humeur (2). Mais quoique
 » ces mouvemens des yeux se remar-
 » quent très-facilement , & que leur
 » signification soit très-claire , il n'en
 » est pas moins difficile de les dé-
 » crire. Chacun est composé de mu-
 » tations infiniment variées des traits
 » du visage & même des mouvemens
 » du corps , qui sont si fins & si lé-
 » gers , qu'aucun n'en peut être ob-
 » servé & examiné séparément ;
 » quoique ce qui résulte de leur réu-

(1) *Passiones animi. art. 113.*

(2) Shakespeare , ce grand peintre du cœur hu-
 main , a fait la même observation dans sa
 tragédie de *Cymbeline* , où il dit : « *How hard it*
 » *is to hide the sparks of nature !* » Note du Tra-
 ducteur.

» nion s'apperçoive avec la plus
 » grande facilité. On peut dire à-
 » peu-près la même chose des autres
 » gestes expressifs du visage ; car quoi-
 » qu'ils aient moins de finesse que
 » ceux des yeux , leur analyse offre ce-
 » pendant aussi beaucoup de difficultés.
 » Ils varient très-souvent & se confon-
 » dent tellement l'un dans l'autre ,
 » qu'il y a des hommes qui , en pleu-
 » rant , font les mêmes mouvemens
 » de visage que d'autres lorsqu'ils
 » rient. Quelques-uns de ces mou-
 » vemens sont à la vérité assez recon-
 » noissables ; comme , par exemple ,
 » les plis dans la colère , & certains
 » mouvemens du nez & des lèvres
 » dans la mauvaise humeur & dans
 » la raillerie ; mais ceux-ci paroissent
 » plutôt dépendre de la volonté que
 » de la simple nature ». --- Je sup-
 prime ce que Descartes ajoute ici ,
 parce que cela contredit le passage
 de Leibnitz , cité ci-dessus , qui me
 paroît plus exact.

Mais , direz-vous sans doute , à quoi
 pourra servir ce calcul scrupuleux de
 toutes les parties intégrantes d'un
 geste dans nos recherches actuelles ?

il fuffira d'avoir des dénominations claires & précifes , qui foient à la portée de tout le monde , pour exprimer les phénomènes en grand. Sans doute il feroit très-bon que nous euflions ces termes ; mais à cet égard , nos langues font encore fi pauvres & fi imparfaites , qu'on ne peut efpérer de donner des idées exactes fur ce fujet.

En attendant, ne renonçons pas à l'efpérance que fi les artistes deffinateurs parviennent à préparer la voie, en fixant, autant qu'il eft poffible, tout ce qui dans la nature eft fi mobile, fi momentanée relativement aux mines & aux gèftes, & en l'offrant exprimé par un trait fidelle à l'efprit obfervateur ; qu'alors auffi un homme de génie, ou plufieurs réunis, ou tous féparément trouveront le moyen de fuppléer à cet égard à la pauvreté des langues. « En » réfléchiffant, dit Sulzer (1), que, » par le feul examen des deffins & » des descriptions, un 'amateur d'hif- » toire naturelle parvient à impri- » mer dans fon efprit & la forme &

(1) *Théorie générale des beaux-arts ; art. Gèfte.*

» la structure de plusieurs milliers de
 » plantes & d'insectes avec tant de
 » fidélité & d'exactitude , qu'il en
 » remarque les nuances les plus im-
 » perceptibles ; on peut présumer avec
 » raison qu'une collection des diffé-
 » rentes physionomies & des modi-
 » fications de leurs traits , faite &
 » classée avec le même soin , est une
 » chose également possible , & qu'il
 » en résultera un nouvel art non moins
 » important dans son genre. Pourquoi
 » une collection de gestes expressifs ne
 » feroit-elle pas aussi possible & aussi
 » utile qu'une collection de dessins de
 » coquilles , de plantes & d'insectes ?
 » Et si cette matière étoit un jour l'ob-
 » jet d'une étude sérieuse , pourquoi ne
 » parviendrait-on pas aussi-bien à trou-
 » ver les mots techniques & les termes
 » propres pour cette science , qu'on est
 » parvenu à en imaginer pour l'histoire
 » naturelle » ?

Au seul article de l'utilité près , que
 l'amateur de coquilles contestera peut-
 être , que pensez-vous de ce passage ?
 Quant à moi , je ne puis rien détermi-
 ner avec quelque certitude , sur cette
 matière. Il y auroit tant de choses à dire

sur le terme de comparaison si dissemblable , qui sert de base au raisonnement de Sulzer , que j'aime mieux ne pas m'expliquer du tout sur ce sujet. D'ailleurs vous m'avez déjà fait le reproche que je ne puis nommer ce digne & brave homme sans lui chercher querelle ; mais est - ce sa faute ou la mienne ?

L E T T R E V I I .

QU O I Q U E la découverte que vous avez faite de l'ouvrage de Løwe (1) soit peu importante , l'air d'intérêt avec lequel vous me l'annoncez m'encourage néanmoins. Si vous aviez lu cet écrit , vous en auriez parlé avec moins de chaleur : car véritablement cet auteur dit , sur le sujet dont il s'agit entre nous , des choses aussi générales , aussi insignifiantes , que celles que quelques auteurs étrangers qui l'ont précédé en ont avancées , mais dans un style bien plus foible &

(1) *Abrégé des principes de l'éloquence du geste.*
Hambourg 1755.

bien plus diffus. Cependant il m'a fait penser à un point , que sans lui j'aurois peut-être oublié.

Voici de quoi il s'agit. Si les gestes sont des signes extérieurs & visibles de notre corps , par lesquels on connoît les modifications intérieures de notre ame , il s'ensuit qu'on peut les considérer sous un double point de vue : d'abord , comme des changemens visibles par eux-mêmes ; en second lieu , comme des moyens qui indiquent les opérations intérieures de l'ame. Ce double point de vue fait naître une double question. A l'égard du premier , l'art demande : qu'est - ce qui est beau ? Et à l'égard du second : qu'est-ce qui est vrai ? Or , comme ni l'une ni l'autre de ces deux qualités ne doit être négligée , l'art les réunit en une seule question , & demande : qu'est-ce qui est en même tems le plus beau & le plus vrai ?

Parcourez toutes les règles particulières qu'on a données concernant l'action de l'orateur & même du comédien , & vous trouverez qu'au grand désavantage de l'art , on s'en est beaucoup trop tenu à la première de ces

questions. Aussi la plupart des règles conservées par tradition sur la déclamation théâtrale (si ce ne sont celles qui regardent les moyens de se présenter & de s'énoncer avec convenance) n'ont d'autre objet que la dignité, la beauté & la noblesse du jeu. De-là vient que nous remarquons cette froide élégance, sans ame & sans expression dans le jeu de tant d'acteurs; de même que ces gestes compassés, précieux & mannequinés dans celui des comédiens; car dans les tems modernes le nouveau goût dans le choix des pièces, a aussi amené une autre manière de les jouer, dont, si je ne me trompe, Ekhoff a donné le premier l'exemple en Allemagne, & a servi en même tems de modèle. Cet acteur a joué la tragédie avec la même facilité & le même naturel que la comédie; il a dédaigné la démarche majestueusement compassée, & la manière de porter le corps comme nos maîtres à danser, & l'art de lever & de baïsser les bras avec des mouvemens préparés & exécutés selon des règles invariables qui rendent nos acteurs si gauches.

La vérité (comme elle doit l'être pour tout artiste) fut toujours pour Ekhoﬀ la première, & la beauté la seconde loi, mais subordonnée. Sans jamais s'écarter ni de la vérité, ni de la nature, il déclamoit & jouoit les rôles, comme ils auroient aussi dû être dialogués; non d'après une idée générale & fixe du genre, mais suivant la qualité particulière de leur contenu. Ce jeu convenoit sans doute pour toutes les pièces que le poëte avoit écrites dans le même esprit; aussi Ekhoﬀ y jouoit-il supérieurement; mais il ne fut pas également heureux dans les tragédies françoises, dont le système faux demande nécessairement le jeu & la déclamation propres à cette nation. Il étoit réellement comique de le voir jouer le rôle d'un héros de Corneille, & rendre le dialogue pompeux & épique de ce poëte, avec sa déclamation prosaïque, & en prêtant aux caractères ampoulés du tragique françois les mouvemens simples & naturels.

Mais revenons aux mauvaises suites qui en résultent pour le comédien, lorsqu'on lui prêche trop & sans aucune restriction de mettre de la grace & de la

la souplesse dans ses mouvemens. Comme vous ne connoissez pas l'ouvrage de Lœwe , j'en citerai le passage suivant , qui me semble très-bien vu. — « Riccoboni , dit-il , a » proposé quelques règles dans son » *Art du Théâtre* , (page 11) , qui » rendroient l'acteur pédant , s'il les » suivoit à la lettre. Mon objet n'est » pas ici de faire l'énumération de ces » & règles , de les réfuter en détail. Je » m'attacherai uniquement au mouve- » ment des mains dont il parle ainsi (1). » Lorsqu'on veut lever un bras , » il faut que la partie supérieure , » c'est-à-dire , celle de l'épaule au » coude , se détache du corps la pre- » mière , & qu'elle entraîne les deux » autres pour ne se mouvoir que suc- » cessivement & sans trop de préci- » pitation. La main ne doit donc agir » que la dernière ; elle doit être tour- » née en bas jusqu'à ce que l'avant- » bras l'ait portée à la hauteur du » coude ; alors elle se tourne en haut , » tandis que le bras continue son

(1) Voyez le *Supplément à l'histoire & aux progrès du théâtre* , quatrième pièce , édit. allemande.

» mouvement jusqu'au point où il
 » doit s'arrêter. ---- N'est-ce pas
 » là une espèce de pédanterie ;
 » & cette règle n'est-elle pas plus
 » propre à former des marionnettes
 » vivantes, que des orateurs & des
 » acteurs ? » Sans doute ; mais pour-
 quoi Lœwe conseille-t-il lui-même au
 comédien d'étudier l'analyse de l'idée
 de la beauté de Hogarth ? Cet ouvrage
 lui fera tout aussi inutile & non moins
 dangereux que celui de Riccoboni.

Afin de venger la vérité trop sou-
 vent négligée dans cette matière ,
 dans laquelle on s'est constamment
 attaché de préférence à la beauté ;
 je ne parlerai pas de celle-ci, & la
 vérité seule fera l'objet de mes re-
 cherches. Mais ce que je pourrai
 dire à cet égard se réduira peut-être
 à quelques réflexions insignifiantes.
 En attendant , ne foyez pas embar-
 rassé de classer par la suite vos pro-
 pres observations à ce sujet : j'aurai
 soin de vous en fournir les moyens ;
 & il se pourroit que , sans y penser ,
 vous devinssiez l'homme le plus atten-
 tif & le plus diligent à rassembler
 des matériaux. Il me semble qu'une

certaine *fuga vacui* est inhérente à notre nature : nous voyons rarement un palais vuide sans souhaiter qu'il soit meublé. Du moment que les classes seront marquées , vous ne tarderez pas à chercher de quoi les remplir.

LETTRE VIII.

JE me flatte d'avoir suffisamment expliqué ailleurs (1) la différence essentielle qu'il y a entre la peinture & l'expression , en tirant une ligne de démarcation juste & sévère qui doit séparer ces deux idées. Ici la peinture n'est encore que la représentation sensible de la chose qui occupe l'ame ; & l'expression n'est de même que la représentation sensible de la disposition avec laquelle l'ame pense , & du sentiment dont sa perception l'affecte, c'est-à-dire, de l'état dans lequel elle se trouve placée par l'objet de sa contemplation ac-

(1) Voyez la *Lettre sur la Peinture musicale*, T. I, p. 247, seqq. de notre *Recueil*.

tuelle. La peinture de l'art du geste est, comme celle de la musique, complète ou incomplète. On ne peut peindre complètement que la figure, l'attitude, les mouvemens d'un corps semblable au nôtre. Tout ce que la pantonime voudra peindre au-delà ne produira que des représentations incomplètes, des propriétés isolées & des qualités généralisées. Par exemple, la hauteur d'une montagne fera peut-être indiquée seulement par l'élévation de la main & du corps, en renversant la tête en arrière, & en tenant le regard fixé vers le ciel; la grande circonférence de cette montagne deviendra, en quelque sorte, sensible en décrivant un demi-cercle avec les bras étendus. Vous sentirez vous-même la foiblesse & l'imperfection de cette manière de représenter les objets, & combien elle a besoin du secours des paroles, à moins que la liaison de l'ensemble n'en facilite d'avance l'explication. La montagne qui doit être imitée, & le corps humain, qui, à cet effet, n'a que ses propres moyens à employer, offrent une trop grande disparité entr'eux, & les points où ils coïncident ne

sont que des signes très-éloignés & fort abstraits. Les mouvemens des animaux, ceux, par exemple, d'un courfier fier & courageux, sont plus aisés à imiter ; mais les formes & les modifications du corps humain le sont encore davantage. Tout le jeu de *Minna* (1), lorsque poursuivant le *Major* qui cherche à s'échapper, & ne pouvant le retenir, elle rentre dans son appartement après plusieurs expressions du désordre & de la douleur qui l'accablent ; tout ce jeu, dis-je, peut être, sinon entièrement rendu, du moins indiqué trait pour trait, lorsqu'au troisième acte l'hôte fait le récit de cette scène. Celui-ci avancera les mains, comme s'il vouloit retenir quelque chose ; il élèvera ses regards au ciel, il essuiera ses yeux, tout son corps sera en agitation, comme tourmenté par une anxiété secrète, & par de douces inflexions, sa voix même ressemblera, en quelque sorte, à celle d'une femme. L'imitation de cette

(1) Dans le drame allemand, intitulé *Minna de Barnhelm*, de Lessing, traduit en françois dans le Tome 3 du théâtre allemand, de M. Junker & Liebaut.

scène est trop naturelle , pour qu'un acteur médiocrement habile ne puisse la sentir au premier coup.

Mais pourquoi trouve-t-on ici cet air naturel ? Seroit-ce parce que l'hôte veut donner à la suivante une idée très-animée & très-sensible d'un événement dont il a été le témoin , & dont , suivant sa curiosité ordinaire , il voudroit avoir la clef ? ou bien à cause que pendant son récit ses propres idées acquièrent un tel degré de chaleur , qu'il ne peut s'empêcher de les exprimer par ses mines & par ses mouvemens ? Quel que soit le motif que vous prêtiez à l'hôte , l'un & l'autre sont également fondés & exacts. Ils prévalent alternativement dans ces fortes de peintures , & , en général , ils se trouvent souvent réunis , parce que durant l'effort qu'on emploie pour rendre une idée plus frappante & plus sensible à quelqu'un , il est naturel qu'elle prenne également une plus grande vivacité dans nous-mêmes.

Lorsqu'un instituteur veut faire sentir à son élève l'indécence d'une attitude , ou le ridicule d'une action ,

il lui fait voir l'une & l'autre en les chargeant un peu ; lorsqu'une gouvernante desiré que sa pupille acquierre de la grace dans son maintien & dans ses mouvemens , elle se propose presque toujours elle-même comme un modèle digne de toute son attention ; & quand un homme accusé tâche de se justifier devant le juge de ce que , dans la chaleur de la dispute , il a porté le premier coup , il cherche , en racontant le sujet de la rixe , à imiter , en les exagérant , toutes les menaces & toutes les attitudes offensantes de son adversaire , pour faire sentir qu'il étoit impossible qu'un homme d'honneur y répondît autrement que par un soufflet. Dans ces cas , on trouve les causes des gestes pittoresques réunies. La représentation de la faute commise par l'élève , celle de la beauté d'un maintien plein de grace & de décence de la part de la gouvernante , & l'idée de la grandeur de l'offense qu'a reçue l'accusé , acquierrent , durant le récit de celui-ci & pendant la leçon des premiers , trop de force , pour que , s'élançant avec impétuosité de l'ame , elles ne

se manifestent pas par des mines plus expressives & des mouvemens plus animés. Dans ces trois cas , la correction , l'instruction & la justification exigent , de la part de ces trois personnages , l'emploi de gestes imitatifs. Chacun de ces buts ne peut être atteint que par une représentation très-animée de l'objet qu'il s'agit de peindre , & l'image frappante des phénomènes visibles est sans doute le moyen le plus puissant pour les faire connoître d'une manière sensible. C'est ici qu'on peut appliquer la maxime connue :

*Segnius irritant animos demissa per aures
 Quam quæ sunt oculis subjecta fidelibus &
 quæ
 Ipse sibi tradit spectator (1) --- ---*

Cependant l'expérience prouve aussi que , même sans aucun but , la seule force de la représentation d'un objet peut en produire l'imitation dans le corps de celui dont l'esprit en est fortement occupé. « Une représentation

(1) Horace , *De Arte Poetica* , v. 180-182.

» complete & intuitive d'une action ;
 » dit M. Tetens dans un de ses excel-
 » lens essais (1) , est une disposition à
 » cette action. Lorsque nous nous re-
 » présentons en idée des mots , nous
 » les prononçons intérieurement ; &
 » quand cette langue interne devient
 » plus forte , en acquérant successive-
 » ment de la vivacité , on nous voit
 » faire des mouvemens avec les lèvres ».

Cet effet va souvent en augmentant , jusqu'à ce que nous prononçons réellement ces mots tout haut , comme si nous voulions communiquer nos idées à quelqu'un , quoique nous soyons seuls. En généralisant davantage la proposition de ce philosophe , on peut dire que chaque représentation complete & intuitive d'une chose , ou d'un événement , (quoique cet événement ou cette chose ne soit pas une action humaine) est accompagnée d'une impulsion , d'un attrait qui nous porte à l'imiter. Home (2) avoit déjà fait cette

(1) *Essais philosophiques sur la nature humaine , & sur son développement* , T. I , p. 643. Comparez-y p. 664 & suiv. (édition allemande).

(2) Home l. c. p. 280.

observation à l'égard du grand & du sublime. « Un objet qui a de la grandeur , dilate la poitrine , & il engage le spectateur à agrandir les proportions de son corps. Cet effet se remarque sur-tout dans les personnes qui , méprisant les convenances sociales & les règles de la politesse , laissent une liberté entière à la nature , lorsqu'elles font la description de grands objets : maîtrisées alors par un instinct naturel , elles se gonflent elles-mêmes en inspirant fortement l'air. Un objet sublime produit une autre expression du sentiment. Il force le spectateur à se redresser en s'élevant souvent sur la pointe des pieds ».

Au reste , comme rien n'est plus intéressant pour l'homme que lui-même , & qu'il ne peut rien représenter plus parfaitement que les qualités & les modifications du corps humain ; ce sont ces qualités & ces modifications qu'il aime naturellement le mieux à imiter par des représentations complètes & intuitives. ---- Lorsqu'un homme , après avoir vu plusieurs fois une

pièce de théâtre, ou que , trop blasé sur ce sujet pour ne pas y assister avec quelque'indifférence , il rencontre , parmi les spectateurs , un jeune homme dont l'ame , encore neuve , est entièrement attachée à ce qui se passe sur la scène ; cet abandon total lui fournit souvent au parterre un spectacle plus amusant que ne peut l'être le jeu même des acteurs. Ce spectateur novice , entraîné par l'illusion , imite toutes les mines & jusqu'aux mouvemens des acteurs , quoiqu'avec une expression moins prononcée. Sans savoir ce qu'on va dire , il est sérieux ou content selon l'air ou le ton que prennent les acteurs : son visage devient un miroir qui réfléchit fidèlement les gestes variés des personnages. La mauvaise humeur , l'ironie , la curiosité , la colère , le mépris , en un mot , toutes les passions mises en scène se répètent dans ses traits. Cette peinture imitative est seulement interrompue lorsque ses propres sentimens , en croisant les impressions des objets extérieurs , cherchent eux-mêmes les moyens de s'exprimer. -- De pareilles observations , qu'on peut

faire journellement , prouvent qu'Aristote avoit parfaitement raison de placer l'homme au-dessus du singe , en lui accordant le premier rang dans l'art de l'imitation (1).

Cette observation sur ce que le geste étranger a de communicatif , si je puis me servir de ce terme , est très-importante pour l'acteur en général , & principalement pour le comédien , parce qu'il en peut tirer un grand avantage pour rendre son jeu muet plus animé. Les conditions sous lesquelles il peut se permettre l'imitation des gestes du personnage avec lequel il est en scène , se réduisent à celles-ci : l'attention qu'il lui prête , ou mieux encore celle qu'il donne à sa réplique , doit être pour lui du plus grand intérêt , & aucun sentiment personnel & contraire à la situation , ainsi qu'à l'imitation , ne doit croiser cette attention ; car quand il faut qu'il commence à

(1) *De poët. c. IV.* Το μιμεῖσθαι συμφυτον τοις ανθρώποις εκ παιδων εστι. Και τῷτῳ διαφερεσει την πολλων ζων , ὅτι μιμητικωτατον εστι.

se fâcher lorsque l'autre sourit , il ne peut sans doute pas imiter ce sourire. Cependant je ne puis discuter ici jusqu'où la peinture est permise ou défendue dans le jeu des gestes ; il faudroit pour cela que nous eussions auparavant une connoissance plus exacte de l'expression.

Je me contenterai d'indiquer seulement une remarque très-intéressante qu'on peut encore faire ici : elle concerne le grand nombre de figures , & sur-tout de métaphores , qui se trouvent aussi-bien dans le langage des gestes que dans celui de la parole , soit qu'on cherche à peindre ou à exprimer. Toute peinture incomplète , sur-tout d'objets invisibles & d'idées intérieures & intellectuelles , doit se faire par images , & cela arrive en effet ainsi. En pensant à une ame sublime , on élève le corps & le regard. A-t-on l'idée d'un caractère obstiné , aussi-tôt l'on prend une position ferme , on serre le poing & le dos se roidit. L'imitation se fait par des ressemblances fines & transcendantes , lesquelles , dans le langage des paroles , fournissent aussi des termes pour

des objets qui ne frappent ni le sens de l'ouïe , ni d'autres organes. --- Je pourrois accumuler à l'infini les exemples des gestes figurés. Voulez-vous une métonymie qui emploie l'effet pour la cause ? Le laquais , en parlant de la récompense désagréable avec laquelle son maître pourroit payer ses fredaines , se frotte avec le dessus de la main le dos , comme s'il sentoît déjà la douleur des coups de bâton. En demandez-vous une autre , qui , au lieu de la chose , indique un rapport extérieur ? Pour désigner le vrai Dieu , ou les dieux du paganisme , le langage du geste se sert de leur prétendue demeure dans le ciel. De la même manière , les mains élevées , les yeux dirigés vers le ciel , appellent les dieux à témoin de l'innocence , implorent leur secours , & sollicitent leur vengeance. Ou aimez-vous mieux une synecdoque ? On désigne une seule personne présente pour indiquer toute sa famille ; on montre un seul ennemi qu'on voit lorsqu'on veut parler de toute l'armée ennemie. Ou bien voulez-vous une ironie ? La jeune beauté qui refuse la main de l'amant qu'elle méprise , lui fait une révérence

profonde , mais ironique. Le nombre des allusions n'est pas moins grand dans le langage des gestes. L'action de laver les mains constate l'innocence ; deux doigts plantés devant le front indiquent l'infidélité de la femme ; en soufflant légèrement par-dessus la main ouverte , on désigne l'idée de rien. Cependant les allusions qui ont rapport à des anecdotes , à des opinions ou à des locutions particulières , n'appartiennent plus au domaine de la pantomime. Les gestes figurés , au contraire , qui , lorsqu'ils sont bons , ont leur base dans les idées mêmes , & peuvent par conséquent être généralement intelligibles , ne doivent pas être négligés dans cet art.

L'Italien qui , en général , parle souvent par le geste d'une manière , très-claire , & avec une & grande vivacité , a entre autres , une pantomime très-expressive ; c'est lorsqu'il avertit de se défier d'un homme faux & dissimulé (1). L'œil fixe alors cet homme de côté avec beaucoup de méfiance ; l'index d'une

(1) Voyez la Planche I , Figure I.

main le montre furtivement en dessous ; le corps se tourne un peu vers celui qu'on avertit , & l'index de l'autre main tire du même côté la joue en bas , de sorte que cet œil devient plus grand que l'autre , lequel , par l'expression propre à la méfiance , paroît déjà beaucoup plus petit qu'il ne l'est naturellement. De cette manière il se forme un double profil , & un visage dont une moitié ne ressemble aucunement à l'autre. J'étois d'abord tenté de vous expliquer toute cette pantomime comme une peinture figurée d'un caractère faux , combinée avec l'expression de la méfiance ; mais à présent il me paroît que ce visage , détraqué & rendu difformable à lui-même , pourroit bien être l'image de ce caractère. L'un des côtés tourné vers l'homme suspect a tout-à-fait l'expression de la méfiance ; le tiraillement de l'autre joue semble seulement servir à agrandir l'œil , & l'objet de cet agrandissement paroît indiquer l'attention nécessaire pour se garantir des pièges du fourbe. Il est singulier que cette pantomime soit si aisée à comprendre , & que cepen-

dant son explication offre tant de difficultés.

L'Italien se sert d'une autre pantomime également parlante , lorsqu'il veut exprimer le mépris d'une menace ou d'un avertissement (1). Il passe le côté extérieur de la main légèrement à quelques reprises sous le menton , en jettant la tête en arrière avec un rire ironique , sourd & pour ainsi dire concentré. Chacun entend cette expression , mais son explication pourroit offrir plus de difficultés encore que celle de la première. L'Italien veut-il peut-être donner à entendre par ce geste ce que dans le dialecte de la basse Allemagne on insinue par une phrase particulière dont le sens est : rien ne me gêne ? Cela veut-il dire qu'il se soucie aussi peu de la chose dont il est question que de la poussière qui peut s'être attachée à sa barbe ? J'avoue mon ignorance à cet égard , & je serai souvent forcé de répéter cet aveu , même lorsqu'il s'agira d'expressions très-simples , & en usage chez toutes les nations. Plus

(1) Voyez Planche I, Figure II.

nous examinons la nature , & plus elle nous laisse entrevoir de secrets : les matériels échappent à notre vue , & les intellectuels surpassent notre pénétration.

L E T T R E I X.

Vous avez raison sans doute de dire qu'une pantomime écrite en Italie par un esprit penseur deviendrait un ouvrage très-intéressant. La théorie de cet art , comme celle de tous les autres , dépend en grande partie des observations. Mais la bonté de celles-ci ne tient pas tant à un œil juste & exercé qu'à la vérité , la force & la diversité des objets qui s'offrent à son examen. --- Votre seconde idée , savoir , que l'acteur Allemand gagneroit à emprunter de l'Italien , pourvu que son choix fut sage & discret , me paroît également juste. Il trouveroit chez cette nation des expressions qu'à la vérité une très-grande énergie des passions peut créer seulement dans ces contrées méridionales , où le sang est

plus chaud ; mais qu'à cause de leur grande vérité , nous comprendrions sur-le-champ sans reconnoître leur origine étrangère , pourvu que nos acteurs eussent l'art de les modérer un peu. Il en feroit , à mon avis , des gestes de cette nation plus vive , comme de certaines idées grandes & simples du génie : une seule tête est d'abord en état de les créer ; mais du moment qu'elles existent chacun peut les saisir.

Des gestes pittoresques , sur lesquels je n'ai plus rien d'important à dire , je passe aux gestes expressifs. Il y en a tant , ils sont si variés , que je ferois presque tenté de les ranger par classes , afin d'en faciliter l'examen. Quelques-uns de ces gestes sont *motivés* ou faits à dessein : ce sont des actions extérieures & volontaires par lesquelles on peut connoître les mouvemens , les penchans , les tendances & les passions de l'ame , qu'elles servent à satisfaire comme moyens. A cette classe appartiennent , par exemple , ce penchement vers l'objet qui excite de l'intérêt ; l'attitude ferme & prête à l'attaque dans la colère ; les

bras étendus de l'amour ; les mains portées en avant dans la crainte ou l'effroi. --- D'autres gestes sont *imitatifs* , non en peignant l'objet de la pensée , mais la situation , les effets & les modifications de l'ame , & je les appellerai gestes *analogues*. Ceux-ci sont en partie fondés sur la tendance qu'a l'ame de rapporter à des idées sensibles ses idées intellectuelles , & par conséquent aussi d'exprimer par des modifications imitatives du corps les effets qui leur sont propres dès qu'ils acquièrent quelque vivacité ; comme lorsqu'en refusant son assentiment à une idée , on l'écarte , pour ainsi dire , avec la main renversée & semble la mettre de côté. Les gestes analogues sont aussi fondés en partie sur l'influence naturelle qu'ont les idées les unes sur les autres , sur la communication , s'il m'est permis de parler ainsi , qu'il y a entre les deux régions des idées claires & obscures , qui , à l'ordinaire , se dirigent & se modifient réciproquement. C'est ainsi , par exemple , que la série des idées en détermine la marche ; de sorte qu'elle devient tantôt plus lente ou plus rapide , tantôt plus

ferme ou plus modérée, tantôt enfin plus ou moins uniforme. Cette marche a lieu suivant les idées obscures qui dirigent tacitement la volonté, & qui prennent la loi de leur série des idées claires qui dominent. L'influence des unes sur les autres est réciproque. Par cette raison, chaque situation propre de l'ame, chaque mouvement intérieur & chaque passion a sa marche distincte; de sorte que l'on peut dire de tous les caractères en général, ce que la femme d'Hercule dit de Lychas.

Qualis animo est, talis incessu (1).

Il y a encore d'autres gestes qui sont des phénomènes involontaires; ce sont, à la vérité, des effets physiques des mouvemens intérieurs de l'ame, mais nous les comprenons seulement comme des signes que la nature a attachés par des liens mystérieux aux passions secrètes de l'ame,

(1) Seneca, *Trag. Herc. fur. Act. II, sc. 2.*

afin, dit Haller (1), que dans la vie civile un homme ne puisse pas si facilement en tromper un autre. Jusqu'à présent personne ne nous a expliqué d'une manière satisfaisante pourquoi les idées tristes agissent sur les glandes lacrimales, & les idées gaies sur le diaphragme; pourquoi la crainte & l'anxiété décolorent les joues, que la pudeur ou la honte couvrent d'une rougeur subite. Je réunirai tous ces gestes sous la dénomination commune de gestes *physiologiques*.

Je vous prie en grace de ne pas regarder cette classification comme faite d'après les lois sévères de la logique. Ce n'est que celle d'un observateur, qui cherche seulement à mettre quelque ordre dans des faits dont la comparaison & l'examen ultérieur détermineront peut-être la véritable classification par la suite. J'espère me garantir par cette déclaration

(1) *Petite Physiologie*, p. 310. Il y a sans doute encore pour cela d'autres causes finales; comme, par exemple, le mouvement de la sympathie, & du desir de donner du secours. Voyez Home, Smith & d'autres.

formelle de toutes les tracasseries inutiles que les physiologues pourroient me susciter à cet égard. Mon objet est ici de bâtir, & non de guerroyer ; il est donc de mon intérêt de garder une neutralité exacte dans tous les différends qui subsistent entre les partisans de Sthal & les Mécaniciens ; qu'il me semble d'ailleurs que M. Unzer & d'autres ont déjà suffisamment discutés. Vous vous appercevrez sans peine que les premiers ne me pardonneroient pas ma classification ; car ils en trouveroient le premier membre renfermé dans le dernier , & ils me reprocheroient d'avoir blessé cette ancienne règle , suivant laquelle un membre doit exclure l'autre.

Parmi les gestes physiologiques , il s'en trouve beaucoup qui n'obéissent nullement à la libre volonté de l'ame : elle ne peut les retenir quand le sentiment les commande , ni les feindre avec art quand le sentiment réel n'existe pas. Les larmes de la tristesse , la pâleur de la crainte & la rougeur de la honte ou de la pudeur sont de ce genre ; phénomènes auxquels , à proprement parler , je ne devois pas donner le nom de

gestes ; mais que je puis cependant y comprendre d'après l'explication plus étendue que j'en ai donnée. -- Comme on ne peut pas exiger l'impossible , on dispense le comédien de ces changemens involontaires , & l'on est satisfait s'il réussit à imiter fidèlement , mais avec prudence celles qui sont volontaires. Je dis avec prudence ; car la même règle donnée plus haut concernant l'imitation de la défaillance & de la mort , trouve également sa place ici. La fureur , qui s'arrache les cheveux d'une manière effroyable , qui fait grimacer tout le visage , qui hurle jusqu'à ce que les muscles se gonflent successivement , & que le sang extravasé enflamme les yeux ; une telle fureur peut être de la plus exacte vérité dans la nature ; mais elle ferait sans contredit dégoûtante dans l'imitation. Je fais cette remarque à cause de certaines *Médées* , qui forcent leur jeu jusqu'à le rendre ridicule , & qui crient de manière à affourdir les spectateurs. Faut-il donc être absolument insupportable aux organes pour parvenir à émouvoir le cœur ?

Il existe un seul moyen de repro-

duire dans la machine certaines émotions involontaires ; mais ce moyen n'est pas au pouvoir de tout le monde. Quintilien (1) raconte avoir vu des acteurs , qui , venant de jouer des rôles tristes & touchans , pleuroient encore long-tems après qu'ils avoient déposé le masque ; & il assure de lui-même que dans ses plaidoyers il avoit souvent versé des larmes & même pâli. Tout le secret consiste dans une imagination très-ardente que chaque artiste doit avoir , & dans l'art de l'exercer dans la reproduction rapide & forte d'images touchantes , en l'habituant aussi à se pénétrer entièrement de l'objet qui doit l'occuper. Alors , sans notre volonté , sans notre intervention , ces phénomènes ont lieu d'eux-mêmes comme dans les situations véritables. Peut-être feroit-il possible de se former certaines dispositions corporelles & une cer-

(1) *Instit. Orat. L. VI. c. 1 , à la fin. Vidi ego sæpe histriones atque comædos , cum ex aliquo graviore actu personam deposuissent , flentes adhuc egredi. — — Ipse — frequenter ita motus sum , ut me non lacrymæ solum deprehenderint , sed pallores & vero similis dolor.*

tainne habileté par de semblables impressions de l'imagination , répétées souvent. Je connois des acteurs qui n'ont besoin que d'un instant pour remplir leurs yeux de larmes ; & les pleureuses qu'aux funérailles des anciens on payoit pour pleurer tel mort qui ne les intéressoit en aucune manière , semblent confirmer mon idée. Heureux l'acteur qui a acquis ce talent & qui fait l'employer à propos ; car , comme l'expérience le prouve , une larme qu'on voit couler produit souvent le plus grand effet. Cependant ce conseil de s'échauffer l'imagination jusqu'au point que ses images produisent une impression égale à celle de la réalité , est , à mon avis , très-dangereux : j'en ai déjà donné la raison dans ma deuxième lettre. L'acteur qui possède cet art , doit , avant que de s'abandonner à l'impétuosité de son imagination , examiner scrupuleusement s'il a assez de génie pour en maîtriser les écarts. C'est lorsque , suivant l'expression de Shakespeare (1), il fait se modérer même au milieu du

(1) *Hamlet* , Acte III , sc. 3.

torrent , de la tempête , & , pour ainsi dire , de l'océan des passions , pour remplir les convenances de son art , qu'il est véritablement un homme de génie , & que son jeu nous entraînera ; tandis que celui d'un autre parviendra à peine à nous émouvoir. Il n'aura peut-être pas l'occasion d'imiter la témérité de cet ancien acteur , appelé Polus (1) , qui , dans le rôle d'Electre , portoit l'urne où étoient renfermées les cendres de son propre fils : mon conseil de ne pas s'y exposer seroit donc superflu. Les sentimens vrais ne s'emparent que trop facilement du cœur ; de sorte qu'en le maîtrisant , ils empêchent ou rendent fausse l'expression , qu'en pareils cas , suivant la véritable intention de l'acteur , ils auroient seulement dû fortifier.

(1) Gellius. *Noct. Attic. L. VII, c. 5.*



L E T T R E X.

P A R M I les différentes situations de l'ame que le corps exprime , considérons d'abord celle de la parfaite inaction ; car , dans un certain sens , elle a aussi son expression propre. -- Je pense qu'il seroit inutile d'expliquer d'abord ce que j'entends par cette parfaite inaction. Vous me supposez probablement assez de connoissance en métaphysique pour être persuadé que même dans l'équilibre le plus parfait de toutes les facultés de l'ame , & dans le sommeil le plus profond de ses passions , je crois encore à son activité continuelle. Mais ici je suis aussi peu métaphysicien , que je me suis montré plus haut physiologue ; & il me plaît de prendre les choses telles qu'elles me paroissent , & non de rechercher scrupuleusement comment elles sont. Il me suffit que dans nombre de momens l'homme ne s'apperçoit ni de l'activité secrète & toujours subsistante de ses facultés intellectuelles , ni de la

tendance de son ame à la manifester par des signes extérieurs , ni d'aucun mouvement quelconque de son cœur.

Représentez vous un homme qui contemple une scène tranquille de la nature , non comme l'enthousiaste Dorval de Diderot (1), de qui la poitrine dilatée respiroit avec violence , mais aussi tranquille , aussi muet que la nature même ; ou bien imaginez-vous qu'il écoute une conversation indifférente de son ami ou de son voisin , & vous ne remarquerez en lui aucune trace sensible de plaisir , ni de chagrin , point de plis prononcés sur le front , autour des yeux ou des lèvres , le regard ni fin , ni trouble , ni vague ; en un mot , vous trouverez tout immobile , chaque chose à sa place , & tous les traits dans un parfait équilibre , comme dans le dessin que le Brun a donné du Repos. L'ensemble du visage fera analogue à la situation de l'ame. L'attitude du reste du corps , debout ou assis , n'indiquera pas moins le repos & l'inaction de l'ame. Les

(1) Dans le *deuxième entretien* , à la suite du *Fils naturel*.

mains oisives se reposeront sur les genoux , dans les poches , sur le sein ou dans la ceinture ; sinon , les bras seront entrelacés , ou quelquefois jetés en arrière , sur le dos , lorsqu'on est debout , & les mains se soutiendront à la hauteur des reins. Un mouvement léger & sans objet des doigts découvrira peut-être davantage encore le défaut d'une occupation particulière de l'ame ; mais aussi suivant que ce mouvement sera plus ou moins rapide ou lent , doux ou heurté , il indiquera une propension secrète à des ébranlemens prochains qui développeront des sentimens plus ou moins agréables dans l'ame. Lorsque le corps est assis , les pieds , également privés d'action , se croiseront tantôt près des chevilles , ou , tirés en arrière une jambe se trouvera devant l'autre ; tantôt un genou sera posé sur l'autre ; & même dans ces attitudes un léger mouvement aura peut-être encore lieu. Le tronc du corps s'offrira tantôt dans une attitude plus droite , mais tranquille , tantôt dans une direction plus oblique & plus indolente , qui , approchant déjà de la situation du corps

pendant le sommeil , indiquera aussi une tendance & une disposition prochaine à l'affoupissement.

Toutes les variétés de ce genre , soit que je les aie indiquées ou non , ont naturellement leur cause déterminante , de même que les ont les attitudes & les positions dans leur ensemble , qu'elles servent à nuancer. Dans l'une il y a plus de gaieté , de force & de disposition au plaisir , & dans l'autre plus de paresse , de gravité , d'ennui & moins d'énergie. Cette cause est en partie dans l'objet de la méditation ou du récit même , qui ne peut jamais être entièrement indifférent , mais qui dispose plus ou moins à des mouvemens agréables ou désagréables , quelque éloignée que cette impulsion secrète puisse être. Cette cause se trouve aussi en partie dans le sujet qui reçoit les impressions , c'est-à-dire , dans l'homme. Il est possible que le même objet fasse prendre à différens individus des attitudes très-disparates ; mais cela peut également venir d'une disposition insensible , momentanée & , pour ainsi dire , imperceptible de l'esprit , que des impressions précédentes

précédentes ont laissée après elles , ou d'une situation variable du corps ; cependant il n'est pas moins certain que le caractère de l'homme & sa manière particulière de penser & de sentir y contribueront beaucoup. Ainsi que les traits caractéristiques & distinctifs ne s'effacent jamais de la superficie tranquille du visage , & que c'est peut-être dans cet état de repos qu'ils sont le plus reconnoissables ; de même l'attitude ou la position tranquille du corps offre-t-elle des traces sensibles du caractère individuel. Sans une tension continuelle des muscles , que l'ame opère par une activité continue , & dont par conséquent elle n'a pas le souvenir , le corps entier s'affaîsseroit ou tomberoit en désordre sur lui-même : ainsi la manière dont elle le soutient est déjà une preuve d'un degré de son activité intérieure & secrètement entretenue. D'ailleurs , certaines idées , de même que certaines inclinations favorites qui en dépendent , dominant plutôt que d'autres dans chaque ame ; & quoique les unes & les autres soient dans un silence profond , il s'en manifeste cependant de légères traces

dans l'attitude du corps ; sa position ordinaire dévoile sa situation habituelle , & l'on y découvre déjà un commencement ou un élément d'expression. Afin de mieux saisir mon idée, examinons ensemble une ou deux attitudes. L'orgueilleux (1), en fourrant une main dans sa veste , préfère de la placer très-haut sur la poitrine ; & si l'autre reste libre, il la pose en la retournant avec le revers sur le côté, en faisant avancer le coude. Sa tête est jettée un peu en arrière ; la distance des pieds , tournés en-dehors , est fort grande, ou si l'un des pieds sert d'appui, l'autre est très-en-avant. -- Un caractère doux , sans être pour cela mol ou paresseux, aime à tenir les bras entrelacés vers le milieu du corps. Sa tête reste dans une position verticale , ni jettée en arrière , ni penchée sur la poitrine ; ses pas sont petits , & ses pieds , sans être tournés en - dedans , ne le sont pas non plus trop en-dehors (2). Vous remarquerez aisément qu'il est question ici de l'attitude favorite des femmes ,

(1) Voyez Planche II , fig. 1.

(2) Voyez Planche II , fig. 2.

que la nature ou l'art rend plus douces que le sexe qui a la force en partage : --- Des mains réunies sur le dos, & par conséquent plus éloignées du prochain développement de leur activité (1), annoncent beaucoup plus de flegme, une inattention & une incurie plus parfaites. Cependant la grosseur du ventre, qui fait retomber les bras, pour ainsi dire, d'eux-mêmes en arrière, peut aussi rendre cette position plus commode; mais quoiqu'une autre attitude, également aisée, puisse avoir lieu ici, c'est-à-dire, celle d'appuyer les bras sur les côtés, l'excès de l'embonpoint fait déjà naître le soupçon d'un caractère flegmatique. Lorsque l'homme vain prend cette attitude, elle n'est pas moins expressive, ni moins parlante. Une certaine inattention & incurie ressemblent beaucoup à l'orgueil; & dans une pareille position, la poitrine & le corps se jettent davantage en avant; mais on n'y remarquera pas les pieds tournés un peu plus en-dedans, la direction droite de tout le corps, &

(1) Voyez Planche III; fig. 1.

la tête penchée sur la poitrine (1). En général, on juge avec certitude d'un caractère moins d'après quelques traits isolés, que par l'examen & la comparaison de tous les traits réunis. Enfin, la tête, qui, n'étant pas placée droite sur le col, retombe sur la poitrine (2), des lèvres ouvertes, qui abandonnent le menton à son poids naturel, des yeux dont la prunelle est presque cachée derrière la paupière, des genoux pliés en - dedans, un ventre avancé, des bras tombans dans les poches de l'habit, ou vacillans perpendiculairement le long du corps, & des pieds tournés en-dedans, offrent une attitude dont la signification est très-frappante (3). On ne peut méconnoître ici, au premier coup - d'œil, une ame molle & paresseuse, qui n'est susceptible d'aucune attention, ni d'aucun intérêt; qui n'est

(1) Voyez Planche III, fig. 2.

(2) Voyez *Plastique*, p. 73, *édit. allemande*.
 « Le col indique, à proprement parler, non les
 » facultés intellectuelles de l'homme, mais sa ma-
 » nière de porter la tête & d'envisager les événemens
 » de la vie: ici l'on voit une attitude noble, libre
 » & fière; là cette résignation d'une victime sans
 » énergie & prête à se laisser immoler ».

(3) Voyez Planche IV.

jamais bien éveillée , & qui ne possède pas même la foible énergie qu'il faut pour donner la tension nécessaire aux muscles , & pour faire que le corps se soutienne en portant convenablement ses membres ? Une attitude aussi nulle , aussi inanimée , ne peut appartenir qu'à l'extrême imbécillité , ou à la plus lâche paresse.

Je n'ai pas sous la main les *Fragmens sur la Physionomie* de Lavater ; & quand même j'aurois ce livre , je le consulteroïs très-rarement. Des idées étrangères , que je n'ai pas approfondies moi-même , pourroient aisément troubler la série des miennes. Si vous avez cet ouvrage , lisez , je vous prie , ce qui y est dit des attitudes. Cette matière ne peut y être omise , puisque je me rappelle que cet auteur y traite même des conséquences qu'on peut tirer de l'écriture des hommes pour connoître leur caractère , & qu'il en a fourni des preuves. La contenance en marchant ne peut pas y avoir été oubliée non plus. Ces points & quelques autres sont les limites incertaines des deux arts ; ils forment des bornes communes qui appartiennent

ment aussi-bien à la pantomime qu'à la physionomie.

Il faut que le comédien juge, d'après le caractère de son rôle, quelle attitude & quel maintien il doit choisir pour les scènes plus tranquilles du simple dialogue. Les règles les mieux déterminées & la vue des galeries les plus riches en tableaux ne peuvent le dispenser d'y réfléchir lui-même ; car le choix & l'application des attitudes lui appartiendront toujours exclusivement, & la variété infinie de la nature ne permet d'ailleurs pas d'épuiser cette matière. Je dois cependant ajouter encore une remarque au sujet du changement de la situation tranquille lors du passage à l'activité. Un homme dans l'état de repos, invité ou excité par quelque chose à déployer son activité extérieure, trahira déjà, avant que celle-ci ne se manifeste, son intention sur la manière de la développer : il ménagera, pour ainsi dire, chaque tems séparé de ce développement progressif jusqu'à la fin ; il tiendra les mains, les bras, les pieds, enfin le corps entier prêts à obéir au premier signal de l'ame. L'attitude la plus non-

chalante & la plus éloignée de l'activité est pour le corps assis , de l'appuyer à demi couché en arrière , de mettre les bras entrelacés dans le sein , de jeter un genou sur l'autre , ou de retirer les pieds en arrière en croisant les jambes (1). Ainsi , le dernier tems de l'attitude tranquille , & qui tient le plus immédiatement à la prochaine activité , est de redresser le corps , dirigé vers l'objet qui nous intéresse , de placer dans une position plus droite les pieds séparés & affermis sur la terre , de porter les mains également séparées sur les genoux , & de disposer , par ces préparatifs , le corps à se lever & à entrer sur le champ en action (2). Si le motif de l'action se développe successivement , les préparatifs suivront la même progression ; par exemple , les jambes croisées & les pieds retirés en arrière se porteront en avant , se sépareront tout-à-fait & se mettront à leur place d'une manière ferme ; le déploiement des bras viendra ensuite , &c.

(1) Voyez Planche V , fig. 1.

(2) Voyez Planche V , fig. 2.

Cela aura également lieu , lors même qu'aucun objet extérieur ne provoquera l'activité , quand il s'agira seulement de considérer attentivement , & de reconnoître un pareil objet , ou lorsque des idées intéressantes viendront du dehors. On se tourne vers celui qui parle ; on s'avance vers l'objet qui intéresse , en mettant plus ou moins le corps dans un état qui annonce la volonté & la disposition d'entrer en action. L'ame passe , pour ainsi dire , de l'intérieur dans l'organe qui lui transmet des idées importantes ; & conformément aux lois de la sympathie secrète qui existe entre les facultés , toutes les forces extérieures sont réveillées à la fois dans cet état. Les changemens qui se manifestent , lorsque l'ame cherche moins à saisir un objet qu'à en jouir , ou lorsque la communication des idées met les puissances intérieures & intellectuelles plus en mouvement que les facultés extérieures des sens , pourront se reconnoître facilement d'après ce que je me propose de développer dans la lettre suivante.

L E T T R E X I.

Vous avez raison de dire que dans quelques-uns de mes deffins je me fuis écarté des traits généraux , en m'attachant trop aux traits particuliers des nations & des classes particulières de la fociété. Les mains fourrées dans les vêtemens ou cachées dans le fein pré-supposent déjà un certain coftume ; de même que les pieds tournés en-dehors indiquent les premiers élémens de la danfe moderne. Mais je voulois du moins en offrir quelques esquiffes à votre imagination ; & les tableaux , comme vous le favez , ne peuvent s'exécuter ni par des traits particuliers , ni par de fimples lignes pour les yeux , ni par des mots pour l'imagination. C'est donc par les circonftances que j'ai été entraîné dans cette faute , que vous voudrez bien , j'efpère , me pardonner également à l'avenir. Il fuffira qu'à travers des traits particuliers & accidentels on ne puiffe pas méconnoître les traits caractériftiques & généraux.

Nous venons de considérer l'homme que rien n'intéresse, dont rien encore ne provoque l'activité. Celui qui se trouve dans la situation opposée, occupe davantage son esprit ou son cœur. L'expression sera sensible dans l'un & l'autre cas. Il pèse ses actions & sa position ; il examine quel parti est le meilleur à prendre ; il cherche les plus sûrs moyens pour arriver à son but ; sa mémoire lui retrace des situations semblables ; en un mot , il compare , discute & raisonne. L'expression sera ici plus ou moins animée selon la cause qui aura développé l'activité. Lorsque le seul amour de la vérité , qui cherche avec tranquillité de nouvelles connoissances , développe l'activité de l'ame , ou lorsqu'un jeu agréable de l'imagination en est le but ; alors aussi l'expression sera plus foible , plus modérée & plus froide , que lorsque la tête , travaillant pour les intérêts du cœur , doit prendre en considération , & peser l'avantage de l'homme , son bonheur & son malheur en ce que les passions offrent sous ce double aspect à l'imagination alarmée. Quand Hamlet paroît dans

cette situation terrible & insupportable pour lui ; où il discute les raisons pour & contre le suicide , il doit sans doute y avoir une expression différente de celle qu'offrirait un froid moraliste qui raisonne sur le même objet , non comme une affaire importante pour son propre cœur, mais comme un problème pour l'esprit. Cependant l'amour de la vérité peut aussi produire par lui-même un très-grand intérêt. Pythagore offrit aux Muses une hécatombe lorsqu'il eut découvert la démonstration de la proposition géométrique qui porte encore son nom (1). Diodore Cronus mourut de chagrin pour n'avoir pu résoudre sur le champ les subtilités dialectiques de Stilpo. A la vérité , la honte d'avoir si mal soutenu sa thèse en présence de Ptolémée Soter , & les railleries amères de ce roi peuvent y avoir beaucoup contribué. C'est également un problème à résoudre , si la vanité

(1) Vitruve , L. IX , c. 2. Cicéron raconte autrement ce fait : *De Natura Deorum* L. III , c. 36. Il y fait semblant d'être sceptique , mais sans succès. Voyez Gedike , *Historia phil. antiqu.* p. 49.

& l'ambition ne présidèrent pas davantage que la satisfaction de l'esprit à la joie que Pythagore montra d'avoir fait sa découverte ; car de tout tems les philosophes formèrent un petit peuple dominé par la vanité & bouffi d'orgueil ; quelques-uns même ont eu assez de franchise pour trahir le secret de leurs confrères.

La réflexion & le raisonnement qui ont lieu au théâtre , partent presque toujours des sentimens du cœur & des passions ; & celles-ci doivent indiquer à l'acteur l'intonation & l'accent , ainsi que le jeu en général. C'est d'elles que le geste reçoit ses modifications plus particulières , le degré déterminé de chaleur , les transitions & les repos plus ou moins marqués : ces nuances déterminées devant être puisées dans les propriétés particulières de chaque passion , que je me propose de traiter par la suite , je me bornerai seulement ici au général , en considérant le penseur que je mets en scène , comme un penseur froid & philosophe , qui ne prend

(1) Diogène Laërce , *L. II, Ségm. III, p. 112.*

aucun intérêt particulier aux objets dont son esprit est occupé. Comme il est impossible d'épuiser toutes les expressions que le développement de l'activité intérieure présente, je me restreindrai à quelques observations, qui pourront servir de modèle à nombre d'autres de ce genre.

C'est principalement contre la règle de l'analogie, observée presque partout dans la nature, que les acteurs péchent le plus souvent dans les scènes de raisonnement, & par conséquent dans les monologues. Salluste (1) met au nombre des traits caractéristiques de Catilina, sa marche tantôt précipitée, tantôt lente; & il attribue cette irrégularité à l'inquiétude de sa conscience souillée par tant d'infamies, mais surtout par l'affassinat le plus abominable. Je n'ai rien à objecter contre cette explication; cependant, à mon avis, il se pourroit également que les grands

(1) Bell. Catilin. C. XV. — *Animus impurus, Diis hominibusque infestus, neque vigiliis, neque quietibus sedari poterat: ita conscientia mentem excitam vexabat. Igitur color ei exsanguis, fædi oculi, CITUS MODO, MODO TARDUS INCESSUS, &c.*

& périlleux projets que Catilina méditoit contre sa patrie eussent produit ces phénomènes. --- Lorsque l'homme développe ses idées avec facilité & sans obstacle , sa marche est plus libre , plus rapide , & continue davantage dans une direction uniforme. Quand la série des idées se présente difficilement , son pas devient plus lent , plus embarrassé ; & lorsqu'enfin un doute important s'élève soudain dans son esprit , sa marche est alors entièrement interrompue , & l'homme s'arrête tout court. Dans les situations où l'ame hésite entre des idées disparates , & trouve par-tout des obstacles & des difficultés ; lorsqu'elle ne poursuit chaque suite d'idées que jusqu'à un certain point, en passant rapidement d'une idée à une autre qu'elle abandonne également bientôt , alors la marche irrégulière , sans uniformité , sans direction déterminée , se coupe & se croise en tout sens. Delà cette démarche incertaine dans toutes les affections & passions de l'ame , où le doute & l'incertitude entre différentes idées ont lieu ; mais sur-tout dans cette terreur qui intérieurement agite & tourmente la conscience , qui

cherche inutilement les moyens de s'en délivrer.

Le jeu des mains est modifié de la même manière que la marche : il est libre , sans gêne , aisé & facile , lorsque les idées se développent sans peine , & que l'une naît sans difficulté de l'autre ; il est inquiet , irrégulier , les mains s'agitent en tout sens & se meuvent sans dessein , tantôt vers la poitrine , tantôt vers la tête ; les bras s'entrelacent & se déploient , suivant que la pensée est arrêtée dans sa marche ou poussée vers toutes sortes de routes étrangères & incertaines. Du moment qu'une difficulté ou un obstacle se présente , le jeu des mains s'arrête entièrement. La main étendue se replie sur elle-même & se rapproche de la poitrine , ou les bras se croisent l'un sur l'autre comme dans l'état d'inaction. L'œil , qui , de même que la tête , avoit des mouvemens doux & faciles , tandis que la pensée étoit régulière & se développoit avec facilité , ou qui erroit d'un angle à l'autre lorsque l'ame s'égaroit d'idée en idée , regarde , dans cette nouvelle situation , fixement devant lui , & la tête se jette en arrière ou

tombe sur la poitrine , jusqu'à ce qu'après le premier choc du doute , s'il m'est permis de m'exprimer ainsi , l'activité suspendue reprenne sa première marche (1).

Afin de sentir l'analogie des gestes avec plus de clarté , représentez-vous le vieux *Philto* ou *Staleño* plongé dans la réflexion , lorsqu'ils cherchent ensemble un moyen de parvenir à leur but. Ils voudroient payer la dot de *Camille* , sans que son prodigue frère pût s'appercevoir de la richesse du coffre-fort du père. La chose est difficile à arranger ; ils cherchent pendant quelque tems , croient avoir trouvé un bon expédient & l'abandonnent sur le champ (2). Supposons que le vieux *Philto* , en poursuivant sa première idée , ait laissé tomber la tête sur la poitrine en fixant la terre & reposant le corps sur la jambe gauche ; la droite portée en avant ; il y a tout à parier qu'à la seconde pensée il aura changé de position. Peut-être mettra-il alors les mains sur les han-

(1) Voyez Planché VI , fig. 1.

(2) Dans *Le Trésor* , Comédie de Lessing , Act. III.
ches ,

ches , ou bien il levera la tête en regardant le ciel , comme s'il vouloit chercher là haut ; ce qu'il n'a pu trouver ici bas ; ou il prendra enfin une attitude tout-à-fait opposée , en plaçant sur le dos une main dans l'autre , en jettant en arrière la tête penchée d'abord , en retirant le pied gauche & en s'appuyant sur la jambe droite (1). Vous devez avoir remarqué ces changemens d'attitude & d'autres semblables , lorsqu'on cherche à se rappeler le nom de quelqu'un. Le corps ne garde jamais la même position , quand les idées changent d'objets ; de sorte que si la tête étoit d'abord tournée vers la droite , elle se portera ensuite vers la gauche. Cependant il se pourroit que dans ces gestes analogues il se mêlât déjà quelque dessein. Celui qui veut donner un autre cours à ses idées , fait très-bien de changer aussi les impressions extérieures auxquelles il n'a déjà que trop conformé ses idées. D'autres objets , d'autres pensées ! Certain s'avant étoit dans l'usage de se sauver

(1) Voyez Planche VI , fig. 2.

avec son pupitre dans un autre coin de son cabinet du moment que le travail ne lui réussissoit pas dans le premier où il s'étoit d'abord établi.

Vous vous ressouvenez sans doute que je vous ai donné une double raison du geste analogue : la première est dans l'influence secrète & réciproque des idées claires & obscures ; la seconde dans la tendance de l'ame , de rapporter ses idées intellectuelles aux matérielles , de les métamorphoser , pour ainsi dire , en celles-ci , ou moins de les y enchaîner ; & , suivant l'instinct qui en est la suite , d'imiter par des modifications corporelles & figurées leurs propres effets intellectuels. Cet instinct est par-tout reconnoissable. Lorsqu'Hamlet a découvert les raisons qui rendent le suicide une démarche si criminelle (1) , il s'écrie : « Ah , » voilà le nœud ! » & au même instant il met l'index en avant , comme si au dehors il avoit trouvé , par la finesse de sa vue , ce que néanmoins sa pénétration intérieure seule lui a fait dé-

(1) *Acte III, Scène I.*

couvrir (1). Lorsque le roi Lear (2) se ressouvient de l'indigne traitement de ses filles , qui , pendant une nuit orageuse , ont exposé ses cheveux blancs aux injures du tems , & qu'ensuite il s'écrie tout d'un coup : « Ah ! c'est-là le » chemin qui conduit au délire ! évi- » tons-le ! » Il n'existe véritablement aucun objet extérieur dont ce malheureux prince doive détourner les regards avec effroi ; & cependant il se tourne du côté opposé à celui vers lequel il étoit d'abord placé , en cherchant , pour ainsi dire , à repousser avec sa main renversée ce cruel & douloureux souvenir (3). Lorsqu'*Albert* (4) , révolté , dit dans sa scène avec *Thoringer* : « Ah , maudit fantôme ! » votre honneur , vos devoirs de » prince ! » Après cette expression violente : « Ah ! maudit fantôme ! » il doit , en faisant de côté un mouvement de colère , jeter , pour ainsi dire , aux pieds du vénérable vieillard avec la main ouverte les idées dont le méprisable

(1) Voyez Planche VII , fig. 1.

(2) *Acte III* , Scène 4.

(3) Voyez la Planche VII , fig. 2.

(4) *Agnès Bernauer* , Tragédie allemande , *Acte III* , Scène 4.

néant lui paroît si clairement démontré (1). Mais vous ferez vous-même à portée de faire souvent de pareilles observations. Des idées défagréables & importunes , que la bouche rejette avec un *non* répété , sont en quelque forte repoussées par la main agitée rapidement de côté & d'autre , comme si l'on vouloit chasser un insecte incommode qui revient à la charge avec importunité , &c.

Par un semblable jeu de l'imagination , l'ame, lors de sa contemplation intuitive & de l'emploi de son oreille intérieure (j'appellerai ainsi cette situation) substitue ces mouvemens motivés ou faits à dessein , qui ne lui servent réellement que lorsqu'il s'agit d'objets extérieurs & visibles , où de tons que l'organe de l'ouïe veut saisir avec précision. Lorsque des idées plus fines & plus importantes s'offrent dans le cours de l'examen , le regard acquiert de la vivacité , les sourcils sont attirés vers les angles du nez ; de sorte que le front se couvre de plis , & que l'œil , qui se rétrécit afin de mieux concentrer les rayons visuels , est

(1) Voyez la Planche VIII.

repouffé dans une ombre plus profonde (1) ; de même que lorsqu'on veut examiner un objet d'une grande finesse ou placé à une certaine distance. L'index se porte sur les lèvres fermées , comme si l'on craignoit que le bavardage des idées moins essentielles ne troublât l'examen des plus importantes. Le geste répond parfaitement à ce , « *Paix ! Attend* » ! que souvent dans le monologue les lèvres prononcent également lorsqu'on rencontre un objet ou un doute important. Souvent aussi l'index est placé entre les sourcils sur les plis du front , comme si le point où l'attention doit se porter pouvoit être indiqué ou assujetti. -- Cette pantomime , qui vient réellement au secours de la pensée , du souvenir & de l'examen intérieur , consiste à boucher , pour ainsi dire , les sens , en couvrant les yeux , en voilant le visage des

(1) Un œil enfoncé dans l'orbite, dit Aristote, est celui qui voit le mieux : *Histoire animal. L. I, Cap. 10.* Οὐ φθαλμοὶ — ἢ ἐκτος σφοδρὰ, ἢ ἐντος, ἢ μεσῶς τῶν οἰδ' ἐντος μαλίστ' αὖ οὕτω πεσῶσι ἐπὶ παντός ζώου. Plin l'a copié sans en être certain ; & Hardouin y a ajouté en note : *Causa in promptu est : quia species inferiores perferuntur sub umbracula, neque aëris motu dissipantur. Ad Lib. XI. c. 53. 3.*

deux mains ; car les opérations intérieures s'exécutent d'autant mieux , qu'elles ne sont pas troublées par les impressions extérieures des sens. Par cette raison , l'amour , la tristesse & le chagrin , ainsi que toutes les passions réfléchies , aiment le silence & l'obscurité des bois. Le hibou est l'attribut de la déesse de la sagesse , parce qu'habitant les déserts , il veille au milieu de la nuit.

D'autres mines qui accompagnent la réflexion , comme , par exemple , le regard chagrin ou ferein , suivant que sa marche est arrêtée ou libre ; les mouvemens avec lesquels la main semble venir au secours de la tête , lorsque , trop fortement occupée , elle est fatiguée par le sang qui s'y porte en abondance , &c. : toutes ces mines sont moins importantes , & des détails à cet égard seroient superflus. D'ailleurs je ne vous ai promis que des fragmens , de légers essais. Je ne dis rien non plus de la curiosité avec laquelle nous cherchons extérieurement les objets dont l'examen peut ajouter à la somme de nos idées : les phénomènes de cette affection vous deviendront sensibles , par

ce que je dirai en général des desirs dirigés au dehors. Vous m'engagez à m'occuper enfin de l'expression de ce qu'on appelle *affections* ; & en effet il est tems de traiter cette branche , qui est la plus importante de la pantomime ; mais il se pourroit bien que je fusse déjà au milieu de la carrière. Comme j'ignore quand je pourrai revenir sur cette matière , je vous envoie en attendant un livret (1) qui par hasard m'est tombé entre les mains : s'il ne vous offre pas de grandes instructions , il servira du moins à vous amuser quelques instans. K.

(1) *A Lecture on Mimicry. London 1777.* — La suite de ces Lettres se trouvera dans le *Tome suivant de ce Recueil. Note du Traducteur.*

Fin du Tome troisième.

rapide. O tombeau ! où est ta victoire ?
O mort ! où est ton aiguillon ? (1)

K.

(1) Vital spark of heav'nly flame !
Quit, oh quit this mortal frame :
Trembling, hoping, ling'ring, flying,
Oh the pain, the bliss of dying !
Cease, fond nature, cease thy strife,
And let me languish into life.

Hark ! they whisper ; Angels say,
Sister spirit, come away.
What is this absorbs me quite ?
Steals my senses, shuts my sight,
Drowns my spirit, draws my breath ?
Tell me, my soul, can this be death ?

The world recedes ; it disappears !
Hea'en opens on my eyes ! my ears
With sounds seraphic ring :
Lend, lend your wings ! I mount ! I fly !
O Grave ! where is thy victory ?
O Death ! where is thy sting ?

Pope, the dying Christian to his soul.



S U I T E
DES IDÉES SUR LE GESTE

E T

L'ACTION THÉÂTRALE;

PAR M. J. J. ENGEL.

TRADUIT DE L'ALLEMAND.

L E T T R E X I I .

WA TELET (1) a été guidé par le Brun , & celui-ci par Descartes ; mais il ne me paroît pas prudent de suivre aveuglément leurs traces. Je suis moins tenté encore de consulter les écrits des philosophes pour y chercher de quelle manière ils ont classé les affections de l'ame ; car je connois d'avance l'incroyable diversité de leurs

(1) Dans le chapitre *De l'Expression & des Passions* , qui se trouve à la suite de son poëme de *L'Art de Peindre*.

syftêmes (1) ; & il feroit très-poffible que la confufion de leurs opinions m'égarât au point de ne pouvoir plus me retrouver enfuite. Je rifquerai donc de faire à ma tête une nouvelle claffification , qui me paroîtra la plus propre & la plus utile à mon objet. Il fera très-indifférent qu'elle ait été faite ou non par d'autres avant moi.

J'appelle *affection* toute activité vive de l'ame , qui , à raifon de fa vivacité , eft accompagnée d'un degré fenfible de plaifir ou de peine ; j'en diftingue parconféquent deux fortes : car cette activité confifte dans l'intuition de ce qui eft , ou dans l'effort d'obtenir ce que l'on defire. Cette dernière efpèce d'activité , dans le développement de laquelle nous apprenons proprement à connoître nos forces , fe nomme *defir* ; tandis que dans la première nous paroiffons plutôt paffifs ; c'eft-à-dire , que nous recevons purement des impreffions. Le defir , tel que nous l'avons développé jufqu'à préfent , eft un effort , une tendance intérieure de l'efprit , qui fou-

(1) Qu'on jette feulement les yeux fur HOLMAN-NUS , *Philofoph. moral. pr. lin.* p. 45 , 46.

vent par lui-même & sans être provoqué par l'intérêt du cœur, ressent une activité très-vive, dont le seul but est de savoir & de connoître. L'esprit a donc également son affection du desir, qui, de tout tems, a opéré des miracles dans les ames nobles, & leur a fait sacrifier peut-être autant de plaisirs, & consumer autant de forces vitales que tout autre desir quelconque. Mais l'esprit a aussi ses affections intuitives; car il s'arrête avec plaisir à ce qui est riche en idées, bien ordonné, harmonieux ou beau, sans en tirer d'autre avantage, ni d'autre jouissance que celle que donne la seule connoissance des choses; & c'est avec chagrin qu'il remarque les contraires de ces perfections, savoir, ce qui est vuide de sens, mal ordonné, irrégulier, laid, dissonant, &c. Les affections du cœur ont lieu lorsque le *moi* est pris en considération; savoir, lorsque nous envisageons l'objet sous ses rapports avantageux ou nuisibles relativement à nous-mêmes; quand nous l'avons en aversion ou que nous l'aimons; enfin, toutes les fois que nous desirons de nous y réunir, ou que nous croyons devoir l'éviter.

Les affections de l'esprit, qui se font

remarquer dans le regard, consistent dans l'admiration & dans le rire. Je suis forcé, comme vous le voyez, de désigner la dernière de ces affections par son effet le plus frappant, parce que la langue n'a pas de mot propre pour l'exprimer. Elle aime à se mêler à d'autres affections, comme, par exemple, dans le rire ironique, & dans le rire sardonien. Dans le premier elle est unie au mépris, & elle s'associe à la haine dans le second. Cependant cette affection peut aussi avoir lieu sans ces mélanges, & alors c'est le rire proprement dit qui éclate avec gaieté en remarquant de petits défauts innocens, des contrastes, des disproportions & des dissonances (1). Ce n'est pas ici le lieu de m'occuper à rechercher la véritable source du ridi-

(1) « La passion du rire, dit Hobbes (*Discourse of human nature*) n'est autre chose qu'un soudain effet de l'amour-propre excité par une conception plus spontanée encore de notre mérite personnel comparé aux défauts des autres, ou avec ceux que nous pouvons avoir eu nous-mêmes autrefois ; car nous rions aussi de nos propres pensées quand elles se présentent tout-à-coup à notre esprit ; excepté lorsqu'elles sont accompagnées actuellement de quelqu'idée déshonorante ». *Note du Traducteur.*

culé. Ce qu'on a écrit de mieux sur cette matière se trouve peut-être dans un petit ouvrage françois (1), qui vous est probablement connu. Les gestes de cette affection, qui appartiennent toutes à la physiologie, sont quelquefois accompagnés de la peinture de l'objet dont on rit. Les deffins que le Brun, ainsi que plusieurs autres en ont donnés, tiennent un peu de la caricature; & il me semble qu'ils ne valent pas la peine que je vous y renvoie. Chacun fait de quelle manière on rit; quoique tout le monde ne sache pas modérer les éclats du rire; & celui dont le visage n'est pas fait pour le rire, ne s'y formera certainement pas en prenant des leçons sur ce sujet. Descartes avoit déjà remarqué que plusieurs personnes ont en pleurant la même physionomie que d'autres quand elles rient (2). Prenez cette remarque en

(1) *Traité des Causes physiques & morales du Rire.* Amsterdam 1768.

(2) Voyez sur cela Hogarth, *Analysis of Beauty*, où il dit entr'autres. « Je me rappelle avoir vu un » mendiant qui avoit enveloppé sa tête avec tant » d'art, & dont le visage étoit assez exigü & assez » pâle pour exciter la compassion; mais les traits de » sa physionomie étoient malheureusement si peu

sens contraire , & elle ne fera pas moins vraie ; car beaucoup de personnes rient de la même manière que d'autres pleurent. Mais c'est précisément parce que nous remarquons si facilement les écarts de ce genre , & que nous les trouvons ridicules , que cela annonce que nous avons une idée exacte des gestes propres au rire & aux pleurs , idée dont il faut bien que nous supportions les écarts dans la société , parce que nous ne pouvons y remédier , mais que nous ne sommes pas obligés de souffrir dans l'imitation & sur la scène. Il y a des hommes qui ne peuvent pas changer les traits de leur visage sans nous offrir l'aspect dégoûtant de la lèvre supérieure entièrement effacée , & d'un ratelier énorme totalement à découvert. Par cette raison , je serois tenté d'exhorter les comédiens à étudier non-seulement les effets des passions , mais aussi leur visage , afin de connoître quelles sont les passions qui le défigurent & celles qui lui conviennent ; ou , ce qui seroit plus sage encore , à renoncer au théâtre ,

» propres à ses vues , que les grimaces qu'il faisoit pour exciter la compassion ressembloient plutôt à un rire gai & agréable ».

si la nature leur a refusé une expression vraie & belle. Cependant je puis épargner ce conseil ; car quelle utilité peut-on en espérer ? Si , en général , la plupart des hommes choisissent un état au hasard , & deviennent ce qu'ils sont dans le monde , plutôt par un goût aveugle que par un véritable penchant fondé sur des talens réels , cette observation peut s'appliquer en particulier à l'état de comédien , sur-tout en Allemagne. On devient acteur comme on prend le mousquet ; communément par imprudence ou par besoin , rarement par inclination & par une véritable vocation.

Vous trouverez plus d'un dessin de l'admiration chez le Brun. C'est le premier de ces dessins qui est le plus agréable & le plus exact. Si vous examinez les traits par lesquels ce peintre caractérise cette affection (nom que quelques-uns cependant refusent à l'admiration) vous remarquerez que le corps imite l'expansion de l'ame , lorsqu'elle veut saisir un grand objet , dont toute sa force représentative est , pour ainsi dire , remplie. La bouche & les yeux sont ouverts , les sourcils sont un peu tirés en haut ; les bras sont à la vérité plus voisins du

corps que dans le desir vif & animé , cependant ils font tendus ; d'ailleurs , le corps & les traits du visage font en repos. Ajoutez-y encore la dilatation de la poitrine , que nous avons déjà remarquée plus haut , & qui est une peinture coïncidente avec l'expression analogue , parce que l'admiration appartient aux sentimens homogènes (1) ; & vous verrez qu'ici tous les gestes peuvent être regardés comme imitatifs & analogues. En attendant , vous pouvez aussi expliquer l'agrandissement de l'œil comme un geste motivé ou fait à dessein ; car l'ame voudroit attirer de l'objet (qui est supposé ici être grand & visible) autant de rayons qu'il lui est possible. La direction immobile de l'œil sur l'objet est aussi faite à dessein ; puisque c'est seulement par l'œil que l'ame peut se rassasier de la connoissance de l'objet. L'extension des bras ne peut avoir lieu que dans le premier moment , au premier

Attonitis metiri oculis,

(1) Voyez ce qui est dit dans la *Lettre sur la Peinture musicale* à la page 254 seq. du premier volume de ce *Recueil*.

ainsi que Claudien le nomme (1) ; c'est-à-dire , lorsque l'ame s'efforce plus à saisir & à tenir en sa puissance l'objet , que quand elle commence déjà à en jouir. Dès que ce premier instant du desir est passé , les bras retombent doucement & se rapprochent du corps. Il en est autrement des gestes de l'admiration du sublime , nuance que le Brun n'a pas remarquée : car ici la tête & le corps sont un peu jettés en arrière , l'œil est ouvert , le regard élevé , & , par une peinture qui coïncide également avec l'expression analogue au sentiment , toute la figure de l'homme se redresse ; cependant les pieds , les mains & les traits du visage sont en repos ; ou si une main est mise en mouvement , elle ne se porte pas en avant comme dans la simple admiration , mais en haut (2). Lorsque ce sont des forces corporelles extraordinaires que nous admirons , alors une espèce de mouvement intérieur & d'inquiétude agite dans notre propre corps des forces qui y sont analogues. L'étonnement qui est

(1) *In secund. Consulat. Stilich. v. 70.*

(2) Voyez Planche IX , fig. 1.

seulement un degré supérieur de l'admiration, ne diffère de celle-ci, qu'en ce qu'alors tous les traits que je viens d'indiquer sont plus caractéristiques : la bouche est plus ouverte, le regard plus fixe, les sourcils sont plus élevés & la respiration est plus fortement retenue ; elle s'arrête même tout-à-coup, ainsi que la pensée, à la vue d'un objet intéressant qui se présente d'une manière soudaine à nos yeux.

Un succès contraire à notre attente, une chose ou un événement, qui, suivant notre calcul, n'auroit pas dû arriver ou se trouver ainsi, excitent l'admiration, sentiment qui se manifeste communément par un léger sourire moqueur, ou, suivant le cas, par un rire amer, lorsque le contraste entre la chose & l'idée qu'on s'en étoit formée est au désavantage de la première. Un trait caractéristique de cette admiration est une certaine oscillation ou branlement de tête, très-difficile à décrire, quand son objet n'est pas intéressant, ou lorsque d'autres affections ne s'y associent pas. Ce mouvement est différent de celui avec lequel on rejette ou réproouve une pensée, ou qui

sert à exprimer le déplaisir : il est plus lent , plus uniforme , plus durable & moins heurté ; en un mot , c'est ce branlement de tête que vous feriez vous-même si j'osois me hasarder à en donner la définition. Vous ne sauriez concilier cette explication avec le fait ; car comme je ne puis indiquer la véritable cause de cette expression , je pourrois peut-être bien en parler avec un certain air éloquent ; mais cette ressource ne vous plairait pas sans doute , & vous regarderiez mon style fleuri comme une dépense d'esprit mal employée. Le branlement de tête de la négation , & le mouvement en avant de l'assentiment s'expliqueroient peut-être mieux. Le premier semble indiquer qu'on se détourne d'une idée & qu'on la rejette ; & le second , qu'on en approche , ou qu'on y accède : métaphore exprimée avec tant de clarté & de naturel par les mots grecs & latins : *προσνευω* , *απνευω* , *adnuo* , *abnuo* , que Nigidius , sans vouloir en donner aucune explication , s'est contenté de les citer comme étant d'une très - grande signification (1). Ceci sert

(1) *Apud Gellium in Noct. Attic. edit. Contr.*

à expliquer pourquoi dans un raisonnement auquel on est prêt à acquiescer, on porte à plusieurs reprises la tête en avant vers l'interlocuteur, & qu'on la détourne, au contraire, lorsqu'on penche vers un avis opposé : direction que les yeux suivent aussi communément.

Je ne m'occuperai pas davantage de l'admiration, ni des affections de l'esprit en général, d'autant plus qu'elles s'unissent presque toujours à celles du cœur, quoique celles-ci soient plus fortes ; de sorte que l'expression des premières se confond d'une manière si intime avec les secondes, qu'il est difficile d'en bien saisir les nuances particulières. Dans la lettre suivante, je traiterai du geste propre à cette espèce plus intéressante d'affections ; savoir, celles où la représentation de l'objet n'occupe pas exclusivement notre pensée ; mais où l'idée de nous-mêmes, de nos avan-

T. II, p. 13. *Quum adnuimus & abnuimus, motus quidam ille vel capitis vel oculorum a natura rei, quam significat, non abhorret.* C'est bien dommage que cet ancien grammairien, qui paroît avoir fait nombre de remarques philosophiques sur la langue, ait parlé de ce sujet seulement en passant, ou qu'Aulugelle n'en ait pas donné d'autres notions.

tages ou de nos besoins s'y affocie d'une manière plus ou moins intime.

L E T T R E X I I I.

DA N S la tragédie du *Roi Jean*, de Shakespeare (1), *Hubert* raconte au *Roi Jean*, combien le peuple anglois est affecté de la mort du jeune *Arthur*, & que cet événement, ainsi que la descente d'une puissante armée françoise, formoient l'objet de toutes les conversations. « J'ai vu un forgeron, appuyé ainsi (imitant sa posture) sur son marteau, tandis que son fer se refroidissoit sur l'enclume, dévorer, la bouche béante, les nouvelles que lui contoit un tailleur; celui-ci, tenant dans sa main ses ciseaux & sa mesure, avec des pantoufles, que dans sa précipitation il avoit chauffées à contre-sens, parloit de plusieurs milliers de François belliqueux, qui étoient déjà rangés en ordre de bataille dans le pays de Kent (2) ». L'immobilité du maréchal, qui conserve

(1) *Acte IV*, *Scène 2*.

(2) Voyez *Planche IX*, *fig. 2*.

l'attitude du moment où l'étonnement l'a frappé , est un trait aussi expressif que naturel. Toutes les facultés intellectuelles sont enchaînées par un seul objet ; il ne reste à l'ame aucune pensée étrangère , pas même celle d'un changement arbitraire de la position du corps : par conséquent l'homme frappé d'un étonnement subit doit rester comme une statue inanimée dans la même situation où il se trouve. Il existe une estampe en manière noire , qui représente assez bien ce récit d'*Hubert* ; mais j'ignore qui en est l'auteur. Cette remarque peut servir de supplément à ce qui précède. Ainsi , poursuivons.

Il est indifférent de quelle espèce d'affections nous traitons en premier lieu du desir qui demande que la chose change de situation , ou de la contemplation qui en examine l'état actuel , qui en jouit & qui l'apprécie sous tous les aspects. Commençons d'abord nos recherches par les différentes espèces de desirs.

Les philosophes moralistes opposent l'aversion au desir ; mais suivant le sens général que j'ai attaché à ce mot , l'aversion appartient aussi à la classe

des desirs ; car il tend à changer la situation présente en une meilleure. Nous avons donc deux sortes de desirs : l'un qui tâche de parvenir au bien , & l'autre qui cherche à éviter le mal. Ce dernier desir se subdivise encore , puisque nous desirons de nous éloigner du mal ou de l'écarter ; nous pensons donc à la fuite ou à l'attaque. Comme dans tous ces cas, l'expression en offre des différences fort sensibles , nous devons établir trois espèces de desirs , dont l'une tend à la jouissance, dont l'autre s'éloigne pour sa sûreté, & dont la troisième s'approche de nouveau , mais pour écarter ou détruire l'objet nuisible. Il est incontestable que tous ces desirs sont susceptibles de modifications infiniment variées ; d'ailleurs ils parcourent tant de degrés , que souvent on fera difficulté de leur accorder le droit d'appartenir au nombre des affections ; nom que leur refusera surtout le Spinosiste , qui ne veut pas admettre l'admiration parmi les véritables affections (1).

Une des modifications les plus remarquables du desir , c'est celle de

(1) Voyez Bened. a Spin. *Eth.* n. 335.

l'homme qui sent un mal-aise, une privation, une anxiété secrète, sans qu'il puisse en découvrir la raison ; ou, pour mieux dire, celle qu'on éprouve en général quand on est tourmenté par un violent desir, sans en connoître l'objet. Telle est la situation de *Mélide*, dans le charmant poëme du *Premier Navigateur*, de Gessner. C'est une maladie dont on ignore le nom & le siège. Quelquefois on en connoît l'objet d'une manière générale & vague ; mais on est irrésolu à l'égard du choix de l'individu ; ou bien l'on connoît cet individu sous des rapports déterminés, mais on ne découvre pas les moyens de s'en assurer la possession. Telle est la position du premier navigateur même, qui, depuis le songe merveilleux qui l'a frappé a toujours l'image de cette charmante fille présente à son imagination, sans voir la possibilité de parvenir à l'île qu'elle habite. C'est une maladie connue, qui est rebelle à tous les secours de l'art d'Esculape. Dans ces deux cas, vous voyez un certain desir vague qui s'élance vers l'objet ou qui cherche les moyens de le posséder. Vous pouvez juger du jeu qui lui est propre d'après ce que j'ai dit de

l'expression de semblables situations de l'esprit : il répond à l'état de l'ame , dont le trouble & l'inquiétude se manifestent par des changemens subits & variés. L'homme , dans cette position , se jette de côté & d'autre , il se tourne en tout sens , il se frotte les mains , ou , tendues sans dessein déterminé , elles saisissent indifféremment le premier objet qui se présente ; sa démarche est interrompue & prend toutes sortes de directions ; en un mot , il fait mille mouvemens , mais aucun n'est durable , aucun n'indique une volonté sûre & décidée. On reconnoît seulement dans ses mouvemens , en général , qu'il est agité de quelque violent desir , qu'il cherche à éviter quelque malheur dont il se croit menacé , ou qu'il veut faire ressentir sa vengeance & sa fureur à quelque objet d'une manière ou d'autre.

Une autre modification du côté de l'objet , c'est celle où ce que nous désirons ou avons en horreur , avec lequel nous cherchons à nous unir , ou dont nous voulons nous détacher , est un certain je ne fais quoi qui gît en nous-mêmes , & qui nous cause une idée satisfaisante ou désagréable , mêlée de plaisir

ou de peine. Dans une pareille situation , le jeu du geste a également ses propriétés caractéristiques. Lorsqu'un homme pieux s'efforce de parvenir à une union intime & mystique avec la Divinité , il peint par son geste , par ses mines & par ses mouvemens ce recueillement & ce détachement absolu des choses terrestres qui précèdent toujours de pareils élans d'une ame dévote. Ses mains seront jointes , & , retournées à demi ou entièrement , elles seront retirées vers la partie supérieure de sa poitrine ; les coudes très - saillans seront portés en avant avec une énergie proportionnée à la force & à la ferveur de la dévotion ; la prunelle de l'œil dirigée vers le ciel se cachera sous la paupière , & à peine le reste du globe sera-t-il visible (1). Le malheureux tourmenté par une idée insupportable & déchirante , cherche des dissipations de tout genre pour s'en délivrer : sa démarche est aussi vague & aussi incertaine que son regard ; variant sans cesse ses attitudes , il en revient toujours à se frotter le

(1) Voyez Planche X.

front, comme s'il vouloit effacer de sa mémoire jusqu'à la dernière trace de la pensée qui l'importune. Telle est la situation d'*Otton de Wittelsbach* (1), lorsqu'il dit : « Paix ! Paix » ! L'acteur qui joua ici (à Berlin) ce rôle avec tant de succès ne se contenta pas de marcher d'un pas irrégulier en se frottant le front, mais de la main il s'y donna très-judicieusement quelques coups modérés, parce que le souvenir douloureux du passé s'y unissoit fort intimement avec le repentir & la colère contre lui-même ; car lorsque les propres folies d'un homme causent sa perte, il s'en venge, pour ainsi dire, sur lui-même ; il s'arrache les cheveux, se meurtrit le sein, comme Cléopâtre près du tombeau de Marc-Antoine (2), ou comme Œdipe il mutile & déchire son propre corps. --- Je ne fais si l'on doit regarder comme naturel le jeu de *Guelphe* lorsque, dans *Les Jumeaux*, de Klinger, il brise la glace, qui lui offre sur son front le signe du meurtre de

(1) Tragédie allemande, *Acte V, Scène 2.*

(2) Voyez Plutarque dans la *Vie de Marc-Antoine*, vers la fin.

son frère (1). Il me semble qu'une conscience tourmentée par le remord est en paix avec tout ce qui l'environne ; dans cet état pénible l'homme est toujours l'objet de ses propres violences ; du reste , il est craintif & tremblant , une feuille qui tombe , un zéphir qui agite l'air , le remplit de terreur , & le fait fuir. La réponse si vraie de Caïn (2) : « Dois-je être le gardien » de mon frère » ? ne paroît sans doute qu'effronterie ; mais qui est-ce qui ne reconnoît pas du premier moment que cette réponse est apprêtée & fausse ? Quiconque auroit ce passage à déclamer , exprimeroit certainement par une voix tremblante cette crainte , qui cherche à se masquer par les paroles mêmes.

Une troisième modification est celle où l'objet est à la vérité hors de l'homme , mais aussi hors du domaine des sens ; dont la possession ne peut être procurée par la volonté libre d'aucun être visible , & où parconséquent aucun objet extérieur & déterminé ne peut être employé pour y parvenir. Telle

(1) Drame allemand , *Acte IV* , *Scène 4*.

(2) *Mort d'Abel* , de Gessner.

est , par exemple , la passion pour cette espèce de gloire qui ne consiste que dans l'opinion que les hommes se forment de nos perfections , & qu'on ne peut ni arracher par la force , ni obtenir par la soumission. Si les moyens d'acquérir de pareils objets sont extérieurs & agissent sur les sens , alors , par rapport à l'art que nous traitons ici , le desir qui les poursuit ressemble à celui qui a pour but un objet extérieur & sensible ; mais si ces moyens ne sont pas dans le domaine des sens , on sera tourmenté par un desir qui fera des efforts intérieurs , dont j'ai essayé d'indiquer les phénomènes dans ma précédente lettre. Le héros & le penseur , dominés tous les deux par l'ambition , peuvent expliquer mon opinion. Le premier , pour obtenir un bien imaginaire , se sert de moyens sensibles ; il se précipite dans les rangs des ennemis , il monte à l'assaut , il arrache le drapeau ennemi & renverse comme un furieux tout ce qui s'oppose à son passage. Le penseur ne tend pas les muscles du corps , mais , comme Haller s'exprime , les tendons de l'ame : tout ce qu'il cherche à saisir ou à écarter

est en lui-même & dans son cerveau ; il poursuit des idées & de nouvelles connoissances.

Permettez-moi d'abandonner toutes ces modifications du desir pour ne m'occuper à l'avenir que de celui dont l'objet est sensible & déterminé , ou du moins réputé comme tel. Le jeu causé par chaque espèce de desir a des propriétés caractéristiques ; cependant il y a aussi des traits généraux communs à tous , & ceux-ci seront l'objet que nous examinerons d'abord.

L E T T R E X I V .

J' A I M E trop la paix , mon ami , pour me disputer avec vous sur une bagatelle. Le jeu de la glace mise en pièces vous plaît : eh bien ! qu'il soit donc regardé comme vrai. Votre idée , que *Guelphe* ne brise pas tant la glace que lui-même dans l'image qu'elle lui présente , est assez plausible : je n'en pense pas moins qu'un homme dans cette situation ne devrait pas déployer avec tant de violence son activité sur des objets extérieurs. Selon ma ma-

nière de sentir , il devroit reculer d'horreur en s'apercevant dans la glace ; & si cette glace doit être brisée , il faut que cela n'arrive que par accident , en avançant rapidement la main , avec le geste de la terreur. Telle fut probablement l'idée de l'auteur ; mais les acteurs , qui ne se complaisent que dans des mouvemens violens & outrés , ont aussi leur idée favorite ; ils pensent sans doute qu'il est beau de se démener ainsi en furieux , & de tomber à poings fermés sur tout ce qui les environne.

La position oblique du corps est le premier trait général & commun du jeu de tous les desirs qui se portent vers un objet extérieur & déterminé. Si le désir tend vers l'objet , soit pour le posséder , soit pour l'attaquer , alors la tête , la poitrine & la partie supérieure du corps , en général , se jettent en avant ; non-seulement parce que l'homme , mettant ces parties en mouvement avec la plus grande facilité , s'en sert d'abord pour se satisfaire , mais aussi à cause que dans cette attitude les pieds sont forcés de fuir avec plus de célérité le reste du corps. Lorsque l'aversion ou la crainte nous porte à

repouffer l'objet, alors le corps se jette en arrière avant que les pieds soient en mouvement. Dans les affections fortes & imprévues , cela se fait souvent avec tant de précipitation & de vivacité , que l'homme , perdant son équilibre , fait du moins quelques faux pas , s'il ne tombe pas tout-à-fait. L'hypocrite Tibère , ennemi de toute espèce d'adulations , se retira un jour en arrière avec tant d'empressement, lorsqu'un sénateur lui demanda pardon à genoux , (Dieu fait de quelle faute) qu'il tomba par terre (1).

Une seconde observation , que le développement de chaque desir vif & animé constatera , c'est que le corps suit toujours la ligne droite en s'approchant ou en s'éloignant de l'objet. La raison en est claire ; car le desir nous porte à nous unir ou à nous séparer le plutôt possible de l'objet ; & de toutes les lignes tirées d'un point à un autre , la

(1) Sueton. *In Tiber. c. 27. Adulationes adeo adversatus est , ut neminem senatorum , aut officii , aut negotii causa , ad lecticam suam admiserit , consularem vero , satisfaciendam sibi ac per genua orare conantem , ITA SUFFUGERIT , UT CADERET SUPINUS.*

droite est la plus courte. Il arrive donc que l'homme qui fixe des yeux l'objet de ses desirs , n'apperçoit rien de tout ce qui l'en sépare , & préfère de fendre la presse & de s'y ouvrir un chemin avec les coudes roides & portés en avant , plutôt que de prendre une route moins embarrassée , mais plus longue , qui , par un léger détour , le conduiroit avec moins de périls & de peines à son but. *Egiste* voulant venger la mort de son père sur le tyran *Polyphonte* , & empêcher l'union de celui-ci avec sa mère , se précipite , dans la tragédie de *Méropé* , de Gotter , à travers les gardes , le peuple & les prêtres , jusqu'à la victime qu'il se propose d'immoler (1). La même chose a lieu dans un grand effroi : l'homme sans se retourner porte alors le pied en arrière , & fait ainsi en vacillant plusieurs pas de fuite dans la même direction droite ; sur-tout lorsqu'il cherche à ne pas perdre de vue l'objet qui l'effraye , afin de pouvoir juger du péril & diriger sa fuite en conséquence. C'est ainsi qu'*Arsène* , sans tourner le

(1) *Acte V* , *Scène 5.*

dos , fuit devant le monstre hideux qui traverse la scène au troisième acte ; & , en général , lorsque dans un grand effroi le corps se tourne , cela doit se faire au milieu du mouvement des pieds portés rapidement en arrière , parce que sans cela l'expression en feroit foible & sans effet. Le desir de la vengeance ou l'attente du plaisir , lorsqu'un bruit , qui se fait soudain entendre derrière nous , annonce l'arrivée de l'objet désiré , ne fera jamais retourner le corps autrement qu'au milieu du mouvement des pieds portés en arrière. Dans de pareils cas les actrices manquent souvent l'expression , parce que leurs robes trainantes ou leurs longs manteaux les exposeroient à tomber de la manière la plus indécente pour le sexe. Emportées quelquefois par le véritable sentiment de la passion , qui doit être exprimée , elles se jettent rapidement en arrière , & les pieds s'embarassant dans les plis de leurs amples draperies , elles se voient souvent obligées , dans des situations très-intéressantes , d'employer les mains pour réparer le désordre de leurs vêtements. J'aime tout ce qui peut ajouter à la parure d'une femme que la nature n'a

pas maltraitée ; j'aime davantage encore un costume exact & rigoureusement observé ; cependant la règle la plus essentielle de l'art est la vérité de l'expression , & aucune exception ne devrait avoir lieu à cet égard. Je désirerois donc que dans chaque rôle de sentiment les actrices employassent le génie inventif avec lequel elles savent varier toutes les parties de leur parure , & toujours avec élégance , à arranger leurs robes trainantes de manière à ne pas s'en trouver embarrassées dans les différens mouvemens que le développement des passions peut demander. J'ignore quel seroit le moyen le plus simple pour obvier à cet inconvénient sans nuire à l'ensemble du costume ; mais je fais bien qu'il en résulteroit un bon effet , s'il étoit possible d'ôter cet embarras aux actrices , & que la vérité de leur jeu y gagneroit autant que le plaisir des spectateurs.

Une troisième observation que j'ai à faire au sujet du jeu des desirs en général , concerne les changemens qu'y produisent la position & les rapports déterminés , qui subsistent entre l'objet du desir ou de l'aversion & la personne
qui

qui en est animée. Dois-je imputer à moi-même , ou à la chose que je traite , la manière obscure dont j'explique mon opinion à cet égard : quelques exemples pris de chaque espèce de desir la rendront peut-être plus claire.

Supposons d'abord , mon ami , un objet qui puisse être saisi & goûté plus par un sens que par un autre , & vous verrez que l'intention de le saisir & d'en jouir doit produire une attitude très-différente. Celui qui écoute (1) donnera une autre direction à sa tête , & une toute autre position au reste de son corps , que celui qui regarde avec une curiosité indiscrete : chez le premier , toute la figure penchera davantage sur le côté ; & chez le dernier , elle se jettera en avant vers l'objet qu'il examine. Supposons encore que l'objet du desir occupe un endroit élevé , & que celui qui desire soit placé plus bas ; ou , ce qui revient au même , prenons que la taille respective des personnes ne soit pas égale , alors une image double & très-différente se présentera à notre imagination.

(1) Voyez Planche XIV , fig. 1.

Lorsque le petit enfant cherche à s'élan-
 cer dans les bras de sa mère , il s'é-
 lève sur la pointe des pieds en haussant
 tout son corps ; tous les muscles sont
 tendus , & il porte ses bras en l'air ,
 avec la tête penchée en arrière (1).
 Quand la mère veut embrasser son fils ,
 elle plie la partie supérieure du corps ,
 & peut-être aussi les genoux , en laissant
 tomber les bras , qui semblent inviter
 l'enfant à s'y précipiter (2). Dans le desir
 de la vengeance , il y aura une égale
 différence entre l'attitude de *Jason* ,
 qui , mettant la main sur son épée ,
 menace *Médée* dans son char traîné par
 des dragons , & l'attitude dédaigneuse de
 celle-ci , qui , à l'abri des fureurs de
 Jason , lui jette le poignard encore fu-
 mant du sang de ses enfans , en pro-
 nonçant ces mots terribles : « Va les
 » ensevelir (3) ! » Unzer a déjà remar-
 qué combien les mouvemens du desir

(1) Voyez Planche XI , fig. 1.

(2) Voyez Planche XI , fig. 2.

(3) *Médée* , tragédie allemande , scène 10. Ce sont les
 propres paroles d'Euripide , *Æt. V* , v. 1394 , où elles sont
 appliquées à Créuse , mais avec plus d'amertume encore.

de se garantir d'un péril font différens ,
 suivant qu'on est plus occupé de mettre
 à l'abri telle ou telle partie du corps.
 « Celui , dit-il , qui craint d'être écrasé
 » par la chute d'une maison , s'enfuit
 » poussé par le desir de sa propre con-
 » servation , avec la tête penchée &
 » couverte de ses mains ; tandis , au
 » contraire , que celui qui craint d'être
 » percé d'une épée se couvre la poi-
 » trine (1) ». Représentez-vous Apol-
 lon porté sur un nuage , & prêt à per-
 cer d'une flèche mortelle la poitrine d'un
 des enfans de Niobé , il résultera de
 la réunion des deux attitudes une troi-
 sième : la tête & tout le corps sont jettés
 en avant , parce que le péril vient d'en
 haut ; le regard suppliant avec effroi
 est tourné vers le dieu , & la poitrine
 est couverte des deux mains (2). On
 pourroit multiplier à l'infini les obser-
 vations de ce genre. Celui qui craint
 un ébranlement trop violent du nerf
 optique par les éclairs ou par un objet
 hideux , deshonnête ou dégoûtant ,

(1) Voyez *Premiers Elémens de Physiologie* , §.
 315 , édit. allemande.

(2) Voyez Planche XII.

ferme les yeux en détournant la tête , ou bien il les couvre avec la main. Celui qui craint le bruit du tonnerre , une dissonnance aigue , & tel autre son désagréable , ou bien des discours impies & blasphématoires , se bouchera les oreilles en détournant de même la tête ; tandis que celui qui ne peut supporter ni l'éclair , ni le tonnerre , ira fourrer la tête dans le lit , pour garantir à la fois les deux organes. D'un autre côté , l'homme qui cherche à s'écarter d'un danger qui est fort proche , comme , par exemple , celui d'être mordu par un serpent venimeux & prêt à s'élancer sur lui , se sauvera avec les pieds fort élevés de terre ; tandis que celui qui , sans espoir de pouvoir se sauver , voit le péril au-dessus de sa tête , affaîssera en tremblant tout le corps : semblable à l'alouette , qui , à la vue du vautour planant au-dessus d'elle , se précipite perpendiculairement vers la terre. C'est ainsi que des circonstances différemment modifiées varieront à l'infini le jeu des desirs dans le développement des moyens pour atteindre l'objet , ou pour s'en garantir.

En parcourant toutes les observations faites jusqu'à présent , je n'en trouve au-

cune où les trois espèces de desirs se réunissent ensemble. Peut-être qu'il s'en présentera quelques-unes par la fuite, lorsque nous examinerons chaque espèce séparément. Comme l'ordre à suivre dans nos recherches est très-indifférent ici, nous commencerons par le desir, qui nous porte à nous approcher de l'objet.

L E T T R E X V.

IL est visible que les variétés qu'on remarque dans le jeu du desir qui nous porte vers l'objet, dont j'ai fait mention dans le dernier paragraphe de ma précédente lettre, sont fondées sur les différentes analogies qui subsistent entre la personne qui desire & l'objet désiré. Une des règles les plus générales de ce jeu, c'est que l'organe destiné à saisir un objet, (soit qu'on n'aye que celui-là dont on puisse se servir, ou que ce soit celui-là qu'on emploie avec le plus d'avantage) cherche toujours à s'approcher vers cet objet. Celui, par exemple, qui écoute, avance l'oreille; le sauvage, accoutumé à suivre tout à la piste par l'odorat, porte le nez en avant; & lorsque l'objet peut être saisi par le sens qui est propre

à cette expreffion, ce font alors les mains qu'on avance, quoiqu'en effet elles ne foient jamais parfaitement oifives dans l'expreffion d'un defir tant foit peu animé; & dans ce cas elles font toujours ouvertes & tendues en droite ligne avec les doigts déployés lorsqu'il s'agit de recevoir, & fermées avec la paume de la main tournée vers la terre, quand elles veulent faifir & attirer avec violence. La démarche eft vive & ferme, fans être auffi impétueufe & auffi lourde que dans la colère. A ces changemens motivés ou faits à deffein fe joignent les changemens phyfiologiques; c'est-à-dire, que toutes les forces intérieures de l'homme fe portent d'une certaine façon vers l'extérieur: les yeux font plus ou moins brillans, les mufcles ont plus ou moins d'activité, les joues font plus ou moins colorées, le pas eft lent ou prefé, les bras & les pieds s'étendent avec plus de violence ou avec plus de modération, le corps s'écarte plus ou moins de fon à-plomb; car, ainfi que je l'ai déjà remarqué, le defir violent le précipite en avant, au point, pour ainfi dire, de le faire tomber; tandis qu'un defir foible le fait feulement incliner vers l'ob-

jet d'une manière douce & presque insensible.

Ce qu'il y a de plus remarquable dans le jeu de cette espèce de desir, c'est la synergie des forces, c'est-à-dire, leur réveil général, lors même que l'ame les appelle toutes pour un service qu'une seule est en état de lui rendre. Il n'en est pas de même de la contemplation pure & dégagée de tout autre desir ; car ici l'ame semble , pour ainsi dire , assoupir toutes les autres forces , pour jouir avec plus de volupté dans l'emploi de celle qui , dans ce moment , a le plus d'attraits pour elle. Afin de mieux saisir cette différence , prenons pour exemple le buveur dévoré d'une soif brûlante & le gourmet voluptueux : l'un veut satisfaire un besoin pressant , l'autre cherche à flatter agréablement son palais. Cependant si vous voulez une expression pleine & forte , n'allez pas faire vos observations chez les personnes formées par l'éducation à ce qu'on appelle savoir vivre & commerce du beau monde. Une pareille éducation apprend à l'homme l'art de mentir de deux façons. Elle lui donne le talent de cacher la force réelle de ses sentimens , & celui

de leur en attribuer une qu'ils n'ont pas. Toutes les expressions fortes d'inclinations ou de penchans personnels, & toutes expressions foibles d'affections sociales blessent le bon ton, quelque vraies & quelque propres qu'elles puissent être d'ailleurs aux lieux, aux personnes & aux circonstances; par cette raison, les premières sont déprimées au-dessous de la réalité, & les dernières sont portées au-delà de la vérité. Le peuple, l'enfant, le sauvage, en un mot, l'homme sans culture, sont les véritables modèles qu'on doit étudier pour l'expression des passions, tant qu'on n'y cherche pas la beauté, mais seulement la force & la vérité. --- Vous trouverez donc le gourmet voluptueux recueilli en lui-même : son pas est petit, le mouvement de la main libre est doux, les muscles n'en sont pas tendus, elle aime à se porter sous l'autre qui tient le verre; ses yeux sont petits, (sans cependant avoir ce regard vif & fin qu'on observe dans le connoisseur qui goûte le vin pour juger de ses qualités) souvent ils sont entièrement fermés, & même avec force; la tête est enfoncée entre ses épaules; enfin, l'homme entier semble être

aborbé dans la seule sensation qui chatouille agréablement son palais (1). Quelle différence entre ce gourmet & le buveur altéré ! Chez ce dernier tous les autres sens prennent part au desir qui le presse : ses yeux hagards sortent de sa tête, ses pas sont écartés & grands, son corps, avec le col allongé, penche en avant, ses mains ferment avec force le vase, ou elles se portent en avant avec vivacité pour le saisir, sa respiration est rapide & haletante ; & , dans le cas qu'il se précipite sur le vase qu'on lui présente, sa bouche est ouverte, & sa langue desséchée, favourant d'avance la boisson, paroît sur les lèvres (2). Vous pensez bien que je vous décris ici le plus haut degré de la soif, l'*anhelam sitim*, comme l'appelle Lucrece (3) ; mais ce que vous voyez ici dans toute sa force, vous le trouverez dans un degré inférieur en examinant une soif plus modérée, & , en général, tous les autres desirs qui se font appercevoir au dehors. Chaque desir entraîne toutes les forces extérieures de

(1) Voyez Planche XIII, fig. 1.

(2) Voyez Planche XIII, fig. 2.

(3) *De Rerum Natura*, L. IV, v. 873.

l'homme dans ses intérêts , en excitant même celles qui ne peuvent contribuer que très-peu à l'acquisition de l'objet , ni en partager la jouissance. --- « La nature , dit quelque part Fontenelle , n'est pas précise » ; & cette proposition , quelque paradoxale qu'elle paroisse , n'en est pas moins très-juste.

Considérez , s'il vous plaît , un autre exemple plus noble que celle du buveur ; représentez-vous *Juliette* (1) , qui , dans l'attente de son cher *Roméo* , s'écrie tout-à-coup : « Ecoute ! on marche » ! Quelle fera , à votre avis , son attitude ? Sans doute son oreille & tout son corps (mais immobile pour mieux distinguer le bruit qu'elle entend) feront penchés vers le lieu d'où il vient : c'est de ce côté seulement que son pied sera posé avec fermeté , tandis que l'autre , appuyé sur la pointe , semblera être suspendu en l'air. D'ailleurs , tout le reste du corps se trouvera dans un état d'activité. L'œil sera très-ouvert , comme pour rassembler un grand nombre de rayons visuels de l'objet , qui ne paroît pas encore ; la main se

(1) *Acte I , Scène 1.*

portera à l'oreille , comme si elle pouvoit réellement saisir le son ; & l'autre , pour tenir l'équilibre , sera dirigée vers la terre , mais détachée du corps , avec la paume en bas , comme si elle devoit repousser tout ce qui pourroit troubler l'attention nécessaire dans ce moment intéressant ; & , pour mieux recevoir le son , elle entr'ouvrira la bouche (1). Je préfère cet exemple , parce qu'il offre précisément la belle attitude de l'aimable actrice , qui joue ici (à Berlin) ce rôle avec tant de succès. Quoiqu'un objet soit étranger à l'organe de la vue , ainsi qu'au tact , & qu'il frappe uniquement le sens de l'ouïe , l'œil voudra cependant le voir , les mains chercheront à le saisir , & tout le corps se portera à sa rencontre (2).

(1) Voyez Planche XIV , fig. 1.

(2) Ceci nous rappelle la belle description du jeune Grec qui va trouver la Fiametta dans son lit , tandis qu'elle est couchée entre le roi Astolphe & Joconde.

*Viene all'uscio , e lo spinge , e quel li cede ;
 Entra pian piano , va a tenton col piede ;
 Fa lunghi i passi , e sempre in quel di dietro
 Tutto si ferma , e l'altro par che mova*

Prenez le cas opposé , lorsqu'on écoute une musique éloignée & agréable , moins pour l'apprécier que pour en jouir. Ici la personne qui écoute se tiendra debout avec les bras entrelacés , ou réduits à l'inaction dans une toute autre attitude ; les pieds seront rapprochés ; l'œil tranquille sera foiblement ouvert ou entièrement fermé ; la tête & peut-être aussi le corps suivront la mesure avec un léger mouvement (1). Dans ce cas , l'activité des autres sens sera également amortie autant que les circonstances le permettront , afin que toute l'attention de l'ame puisse se porter sur la jouissance voluptueuse de celui qui est agréablement affecté (2).

*A guisa , che di dar tema nel vetro ;
 Non ch'l terreno abbia a calcar ma l'uova ;
 E tien la manno innanzi simil metro ,
 Va brancolando in fin che'l letto trova ;
 Et di da dove gli altri avean le piante ,
 Tacito si caccia col capo innante.*

Note du Traducteur.

(1) Voyez Planche XIV , fig. 2.

(2) Je ne place pas ici une remarque particulière sur le desir , qui se trouve dans une dissertation de M. Hemsterhuis , parce qu'elle est trop intimement liée à une matière que je ne me propose pas de traiter

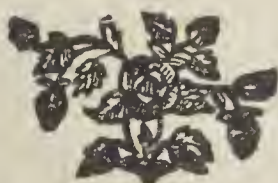
Je reviens au geste motivé ou fait à dessein dont j'ai déjà parlé. Pris dans l'origine , il n'appartient véritablement qu'aux desirs qui sont principalement dirigés vers des objets sensibles extérieurs ; mais ce geste est aussi employé quelquefois métaphoriquement , lorsqu'on desire d'un être libre & sensible, ou qu'on se représente comme tel , des choses que, dans le fait, on ne peut pas obtenir d'un autre par de pareils mouvemens ; comme , par exemple , la communication des idées des sentimens moraux, des sensations des volitions de l'esprit , &c. L'homme curieux & l'amant demandent tous les deux avec le corps courbé en avant & avec la main ouverte , l'un une nouvelle ; & l'autre l'aveu d'un tendre retour , à peu-près comme le pauvre demande l'aumône & le famélique de la nourriture. Par une observation attentive , vous trouverez un grand nombre de ces applications métaphoriques du geste motivé à des choses purement in-

ici. On peut consulter sur ce sujet les *Mélanges philosophiques* , T. I de cet auteur , où l'on trouvera aussi l'excellent supplément de M. Herder sur *l'Amour & sur l'Egoïsme* , que nous donnerons dans un des volumes suivans de ce *Recueil*.

tellectuelles. Représentez-vous un homme très-attaché au récit qu'il fait, & qui réclame l'attention d'un auditeur curieux & également intéressé à la chose, & vous trouverez que l'un & l'autre se prendront par la main, par le bras ou par les habillemens, pour s'attirer ou se secouer réciproquement au moment que le récit languit ou que l'attention diminue ; à-peu-près comme on en agiroit pour tirer à soi un objet mobile, ou pour mettre en mouvement le ressort arrêté d'une machine. Dans l'endroit cité plus haut, Shakespeare fait dire à *Hubert* : « Celui qui raconte prend son interlocuteur par la main, & celui qui écoute » fait des gestes d'effroi ». Cependant on peut donner ici une autre raison du serrement des mains, c'est-à-dire, lorsqu'on l'explique par le danger où se trouve la patrie, qui, en rapprochant les citoyens patriotes, les dispose à s'armer tous en faveur d'un seul homme.

D'ailleurs, le geste du desir, dirigé par les sentimens ou la résolution d'un être libre, se distingue de l'expression du desir qui a pour objet immédiat un être purement passif ; car dans le premier cas les moyens moraux s'associent communé-

ment aux moyens physiques : le geste est plein de motifs , qui , selon la différence des caractères & suivant les rapports réciproques des personnes , se manifestent tantôt par des attitudes & des mines humbles qui flattent l'orgueil , tantôt par des caresses enjouées & amicales qui plaisent à un bon naturel ; souvent aussi ces motifs se dévoilent par des mines naïves , douces & engageantes qui disposent l'ame à des mouvemens tendres , ou par des gestes fiers , impétueux & menaçans qui inspirent de la crainte , ou par un air désagréable qui provoque l'ennui & le dégoût. Le plaisir engage à céder dans l'un de ces cas , & le déplaisir dans l'autre : dans le premier , on accorde la chose désirée pour récompenser des sensations agréables ; & dans le second , pour s'en épargner de plus désagréables encore.



L E T T R E X V I.

LA règle qui subsiste à l'égard du desir qui nous porte vers l'objet agréable , convient aussi à celui qui nous éloigne d'un objet nuisible ; car la partie du corps la plus souffrante ou la plus menacée sera toujours la première retirée ou détournée. L'idée du dessin fait par Laireffe d'un homme déjà mordu par un serpent , ou prêt à l'être , est donc fausse : en prenant la fuite , il tient encore le pied près du reptile , tandis qu'il auroit dû le retirer à l'aspect du danger avec la même célérité qu'on retire du feu le doigt qu'on vient de brûler (1). Dans la Lettre XIV j'ai déjà

(1) Voyez Planche XVI, fig. 1. Cette critique ne tombe que sur le dessin , & non pas sur cet estimable artiste , qui étoit déjà frappé de cécité lorsqu'on publia son ouvrage. -- La figure dont il est ici question , & les autres , qui servent à indiquer les différentes passions , ne se trouvent pas dans la traduction françoise de l'ouvrage de Laireffe , imprimée l'année passée chez Moutard , & cela à cause du même défaut dont parle ici M. Engel. *Note du Traducteur.*

donné des exemples applicables à cette règle , & je me bornerai ici à un seul , parce qu'il me paroît digne d'être observé ; il s'agit des différentes nuances de l'expression de l'aversion, selon qu'elle vient plus du sens de l'odorat ou de celui du goût. Les mouvemens du nez & des lèvres, que le rapport intime de ces deux sens rend ici toujours simultanés , manifestent dans les deux cas le desir de s'éloigner de l'objet qui nous répugne ; on remarque seulement que , dans le cas où l'odorat est principalement affecté , le nez se fronce davantage , & que lorsque c'est le goût qui est attaqué , la lèvre inférieure , plus élargie , s'abaisse davantage avec tout le menton , qui se penche en même tems vers la poitrine. Cette observation me paroît juste ; mais la description en est difficile , ainsi que cet essai peut le prouver ; & l'on pourroit trouver de pareils desins désagréables & même hideux.

Dans tous les cas où le mal à éviter occupe une place déterminée , où en prend sa direction , ce qui cependant n'a pas toujours lieu ; comme , par exemple , lorsque des vapeurs nuisibles

remplissent toute l'atmosphère , alors l'homme s'enfuit de cette place déterminée. Il a déjà été dit plus haut quelle doit être l'attitude de son corps , & la direction de sa fuite. Ensuite , dans tous les cas où la nature du mal n'est pas parfaitement connue dès sa première approche , & que les organes propres à donner cette connoissance n'en sont pas directement menacés ; (ce qui a lieu , par exemple , à l'égard de la foudre) alors le desir d'examiner les qualités , la proximité & la grandeur du mal s'associe à celui de sa propre conservation. Enfin , dans tous les cas où il n'existe pas une impossibilité absolue de se mettre en sûreté en écartant le mal , un second desir , quoique plus foible , se joint immédiatement au premier ; savoir , celui de repousser le mal & de s'en garantir par le développement de ses propres forces. La nature en indique les moyens les plus convenables suivant les occurrences. Celui qui cherche à dissiper de mauvaises exhalaisons , pousse fortement son haleine devant lui , ou bien il agite l'air avec la main qu'il remue en tout sens ; celui qui tremble à l'attaque imprévue d'un en-

nemi, lui oppose dans le moment de l'effroi les deux mains renversées.

Le premier de ces desirs concomitans à une très-grande part à l'expression de la crainte & de l'effroi, qui se manifeste dans les traits du visage; car il fait ouvrir extrêmement les yeux pour mieux connoître l'objet dont on est menacé; & si vous en croyez Parson, ce même desir fait aussi ouvrir la bouche pour favoriser une plus grande perception de son (1). D'autres (par exemple, le Brun) prétendent que cette extrême ouverture de la bouche doit être attri-

(1) *Human Physiognomy explaind*, page 60. Voyez *Transact. Philos. Vol. XLIV*, Part. I, du Supplément. The reason, why the eyes and mouth are suddenly opened in frights, seems to be that the object of danger may be the better perceived and avoided; as if nature intended to lay open all the inlets to the senses for the safety of the animal: the eyes, that they may see their danger, and the mouth, which is in this case an assistant to the ears, that they may hear it. This may perhaps surprise some, that the mouth should be necessary to hear by; but it is a common thing, to see men, whose hearing is not very good, open their mouths with attention, when they listen, and it is some help to them: The reason is, that there is a passage from the *Meatus auditorius*, which opens into the mouth. Thus we see, how ready nature is, upon any emergency, to lay hold of every occasion for self-preservation.

buée au saiffement du cœur , qui rend la respiration plus difficile (1). Il m'est indifférent à laquelle de ces deux explications vous donniez la préférence ; cependant celle de Parfon a cet avantage , qu'elle ramène les deux phénomènes à un principe commun , & par cette raison elle me plaît davantage ; car je désirerois que tous les gestes obscurs attribués à la physiologie fussent placés dans la classe plus claire des gestes motivés. Au reste , il suffit que la tendance de connoître & de juger le péril s'affocie presque toujours par des raisons très-sensibles au desir de la conservation de l'individu , & que son action dure encore lorsque l'homme a déjà tourné le dos , & qu'avec les mains portées en avant il est en pleine fuite. Si l'objet dangereux est visible , le fuyard y tourne sans cesse les yeux par - dessus les épaules , & il dirige l'oreille vers l'endroit d'où le péril s'est annoncé , s'il ne peut être apperçu que par le sens de l'ouïe. Laisse a par conséquent très-bien raisonné en faisant

(1) A l'article *Frayeur*.

regarder en arrière les personnes frappées de crainte ou d'effroi dont il a fait les dessins ; si ce n'est que la figure effrayée par un coup de tonnere (1) , n'auroit pas dû , selon moi , retourner la tête , mais plutôt fermer les yeux en les couvrant d'une main , & en jettant , dans le trouble causé par l'effroi , l'autre , pour ainsi dire , au - devant du coup (2).

Le second desir d'écarter & de repousser le mal , qui s'unit communément au desir de la conservation , se manifeste par-tout où il est présent , & aussi long-tems que la crainte , n'ayant pas entièrement subjugué l'homme , laisse encore quelque'activité à ses muscles. Cela se remarque sur-tout lorsque des obstacles s'opposent à sa fuite , ou quand le péril est aussi près de lui que les serpens le sont de Laocoon.

--- *Simul manibus tendit divellere nodos ,
Perfusus sanie vittas atroque veneno ,
Clamores simul horrendos ad sidera tollit* (3).

(1) Voyez Planche XV , fig. 2.

(2) Voyez Planche XV , fig. 3.

(3) Virgile , *Enéide* , L. II, v. 220—222.

Dans le premier moment de l'effroi, qui fait que l'on recule, ou que, ne connoissant pas assez le péril parce qu'il se présente à l'improviste, l'on est incertain s'il faut fuir, se défendre, ou attaquer. Il me semble que l'effroi, dans les premiers instans où cette dénomination lui convient le plus, est souvent un mélange d'étonnement, de crainte & de colère; il se trouve du moins dans ses symptômes quelque chose de ces trois affections. La crainte fait reculer, rend, pour ainsi dire, immobile, & décolore les joues; l'étonnement fait rester un moment immobile dans la même attitude; tous les deux font ouvrir outre-mesure les yeux & la bouche; & la colère enfin fait présenter les bras au péril avec impétuosité. A la vérité, ce dernier geste n'a pas toujours lieu; car lorsque le péril s'offre tout-à-coup, & avec une force majeure, le desir de veiller à sa conservation fait lever alors les bras, comme pour demander du secours d'en haut, plutôt que de chercher à repousser le mal en se roidissant contre son attaque; aussi le dessin que Laireffe a fait d'un homme dans une pareille situation est-

il très-bien raisonné. De toutes les affections , celle-ci est sans contredit la plus dangereuse pour la santé ; & il me semble que ses ravages s'expliqueroient aussi-bien par le combat instantané des mouvemens opposés entr'eux , que par leur rapidité & par leur violence.

Vous me demandez , dans votre dernière lettre , si la remarque concernant la synergie des forces , qui a lieu dans le desir de jouissance , ne devrait pas être également appliquée à la crainte & à la colère ; en un mot , à toutes les espèces de desirs. Le peu que je viens d'en dire vous fournira la réponse à cette question. Il faut convenir que la crainte intéresse toutes les forces de l'homme à sa conservation ; elle porte le trouble & l'émotion dans tous ses sens ; mais il est très-rare que l'aspect d'un objet nuisible fasse contracter ou jeter en arrière les parties du corps , comme cela a lieu , en raison contraire , dans le desir de la jouissance , qui fait porter le corps en avant , vers l'objet qu'on convoite , pour en hâter la possession. Le geste sera plus ou moins modifié par l'un ou l'autre des desirs concomi-

tans : tantôt l'homme cherchera à connaître avec plus de certitude , & tantôt il se bornera seulement à écarter le péril. Le Brun cite un cas où tout le corps semble se concentrer en lui-même ; mais il ne dit pas un mot des yeux & des lèvres , qui devroient participer à cette contraction générale (1). Il y a cependant des cas qui offrent un phénomène semblable à celui du desir de la jouissance ; car lorsque , par exemple , le mal n'offense qu'un seul sens , qu'il est connu , & qu'il n'est pas question des moyens de l'éviter , alors la participation des autres sens se manifeste quelquefois : une mauvaise odeur ne fait pas seulement fermer les deux organes qui en sont affectés , c'est-à-dire , le nez & la bouche , mais aussi les yeux , lorsque le dégoût acquiert

(1) Page 106, édition de Vérone 1751. La crainte peut avoir quelques mouvemens pareils à la frayeur , quand elle n'est causée que par l'appréhension de perdre quelque chose , ou qu'il n'arrive quelque mal. Cette passion peut donner au corps des mouvemens qui peuvent être marqués par les épaules pressées , les bras ferrés contre le corps , les mains de même , les autres parties ramassées ensemble & ployées comme pour exprimer un tremblement.

plus d'intensité. Cependant on pourroit objecter contre cette observation , que dans les premiers mouvemens la contraction & le froncement des muscles du visage sont déjà assez forts pour diminuer aussi l'ouverture de l'œil. La remarque seroit donc plus frappante si l'on disoit qu'on rentre , pour ainsi dire , en soi-même , qu'on retire chaque membre , & qu'on ferme autant que possible tous les sens , lorsque la frayeur , comme dans le danger imminent de tomber d'une très-grande hauteur , est montée au point qu'on craint d'approfondir le péril , & qu'on a perdu toute espérance de se sauver. « Je fermerai » sûrement les yeux » , dit un certain personnage dans une comédie , « pour » ne pas être témoin de ma déplorable » fin ».

Les phénomènes physiologiques causés par la crainte lorsque tous les mouvemens de la nature humaine , & surtout le desir de sa propre conservation se trouvent intéressés , sont si connus , & leur imitation est d'ailleurs , en général , si difficile pour l'acteur , que je crois devoir les passer sous silence. Le saisissement glacial & le tremble-

ment des membres s'imitent assez facilement ; mais les altérations du teint ne feront que rarement les suites d'une imagination fortement frappée , & jamais on ne parviendra à les produire par une froide intention. Car quoiqu'il soit certain que ce dernier phénomène dépende en partie de la coopération de l'ame , cependant les instrumens par lesquels il s'exécute sont si peu souples , si rebelles & si difficiles à mouvoir , que la plénitude des sensations présentes , où l'ame déploie toute sa vigueur , semble être nécessaire pour le produire. Quittons donc ce sujet pour nous occuper de l'emploi figuré des gestes motivés dont il a été question plus haut.

Vous n'ignorez pas , qu'à proprement parler , on ne peut reculer à l'approche du mal , ni lui opposer de la résistance en portant les mains en avant , à moins que l'objet nuisible ne soit réellement présent , n'occupe une place déterminée & ne frappe les sens ; mais que cependant on recule ou jette le corps en arrière lorsqu'on apprend une mauvaise nouvelle , ou qu'on entend le récit de pensées basses & méchantes

qu'une personne tierce ne fait qu'avec chagrin & comme malgré elle. Nos propres idées produisent même souvent cet effet, quand notre cœur & notre conscience rejettent ces pensées, comme ignobles ou criminelles. Lorsque *Médée*, transportée de fureur, se consulte de quelle manière elle pourra porter le coup le plus sensible & le plus douloureux à *Jason*, & qu'égarée par le desir de la vengeance, elle forme ce souhait : « Ah? » que n'a-t-il des enfans de Créuse? » Ou lorsqu'elle se fait cette question plus terrible encore : « N'est-il pas déjà » père? » Alors, avec le visage détourné, elle porte les mains en avant, jette le corps fortement en arrière, & s'effraye; pour ainsi dire, d'elle-même; tandis que la nature révoltée fait sortir soudain ce cri de son cœur maternel : « Pensée » affreuse! elle me glace d'effroi (1)! » C'est ainsi qu'en général l'homme recule devant chaque idée désagréable, dès qu'elle acquiert une certaine vivacité, comme à l'approche d'un mal présent dont ses sens sont frappés, soit

(1) Tragédie allemande, *Acte III*, scène 10. Voyez la Planche XVI.

que son ame ait conçue elle-même cette idée , ou qu'elle lui ait été communiquée par quelqu'autre. La même chose arrive dans l'étonnement , lorsque des idées surprenantes & incroyables s'emparent, comme par violence, de l'esprit. L'erreur est un mal pour l'esprit , & un mal ne se trouvant jamais seul , d'autres maux s'y réunissent plus ou moins , & causent souvent de petits embarras momentanés ; c'est ainsi , par exemple , qu'on s'expose à être ridicule par trop de crédulité. C'est par cette raison qu'on s'éloigne à l'instant de celui qui nous raconte des choses incroyables , quoiqu'elles soient d'ailleurs parfaitement indifférentes à notre bien être , & qu'on se détourne au récit de quelque paradoxe , fut-il simplement théorique ; c'est de même aussi que l'apparition subite d'un ami qu'on croyoit mort depuis long-tems , ou à une très-grande distance de nous , nous fait reculer d'effroi , comme si un spectre s'offroit à nos yeux. Il est inutile de remarquer que dans de pareilles situations on est également occupé à reconnoître & à apprécier le danger où l'on est de se tromper. On comparera , par exemple , l'ami

qu'on revoit avec l'image qu'on en avoit conservé dans l'esprit , pour constater la réalité de sa présence ; on considérera d'un œil fixe & quelquefois avec un léger sourire celui qui nous fait quelque récit , ou bien on l'examinera avec un regard sévère ou méprisant , pour conclure par le jeu de sa physionomie s'il plaïsante ou s'il parle sérieusement , & pour s'affurer de la vérité de ses pensées dans la manière dont il soutiendra ce regard , ou dont il y répondra par ses mines ou par ses discours. Il me seroit facile de multiplier ici les exemples de pareilles expressions figurées. Une négation vive & animée , un refus donné subitement avec un peu d'humeur sont toujours accompagnés d'un mouvement de tête & de mains , comme si l'on vouloit écarter ou repousser la question ou la prière qu'on nous fait. Au contraire , lorsqu'on affirme quelque chose avec vivacité , ou qu'on accorde de bonne volonté une grace , on emploie la main ouverte avec la paume en haut , comme si l'on vouloit la présenter à l'interlocuteur ou recevoir la sienne ; & cette double disposition n'est que la repré-

fentation figurée de l'accord du jugement & de la volonté.

Le geste de l'averfion appliqué à des objets moraux me paroît encore très-digne d'être remarqué ; car vous devez avoir obfervé que l'expreflion du mépris prend volontiers une petite nuance de dégoût. Par exemple , la vue ou le récit d'actions méprifables , d'une baffe flatterie , d'une fupplication pufillanime , d'une foibleffe fervile à fupporter des offenfes groffières , fait froncer le nez comme fi l'odorat étoit bleffé par une odeur défagréable ; & lorsque le mépris eft porté au plus haut point , il fe manifefte par un crachement , ou du moins par l'exclamation : *Ei !* qui l'indique ; comme fi l'on vouloit purger la bouche d'humeurs putrides & peftilentiellles. D'autres maux font très-réels & méritent toute notre attention ; nous tremblons parce que nous comparons leur grandeur avec notre petiteffe , & leurs forces avec notre foibleffe ; mais nous fuyons un objet dégoûtant à caufe de l'idée que nous nous formons des imperfections propres & inhérentes à fa nature : il nous occafionne du dégoût fans exciter

notre crainte ou notre attention ; & voilà fans doute le motif obfcure de la métaphore dont je viens de parler.

Je terminerai cette lettre par vous faire observer en paffant que le jeu de la crainte eft auffi très-motivé, lorsque le mal qu'on redoute dépend de la volonté d'un agent libre, & que dans ce cas les motifs en diffèrent beaucoup fuivant la diverfité des caractères & des rapports ; car tantôt on cherche à le toucher par la foumiffion & la prière, & tantôt à l'effrayer en montrant de la fermeté & du courage : la flatterie & la fierté font employées fuivant les circonftances & le génie des perfonnes.

LETTRE XVII.

LE defir d'écarter ou de détruire un mal peut être toute autre chofe que de la colère ; cependant ce n'eft que fous les traits de cette paffion (qui, autant que je fache, fe confond avec le defir de vengeance & de punition, fuivant l'opinion de tous les anciens

philosophes (1)) qu'il a son jeu caractéristique & très-marqué. L'ame , agitée par ce desir , ne manifeste rien autre chose dans les mouvemens du corps que résolution & ardeur , auxquelles s'affocie peut-être l'expression d'autres affections , telles , par exemple , que celles de la crainte , de l'effroi , du déplaisir. Mais lorsque ce sont des êtres raisonnables & sensibles qui , de propos délibéré , nous causent du chagrin , parce qu'ils nous méprisent , sous quelque point de vue , comme des individus peu dangereux (2) qu'on peut offenser impunément , sans en avoir rien à redouter , ou à l'ombre du mystère sans craindre d'être découvert ; lorsque nous remarquons que notre ennemi ressent une joie maligne de la douleur dont il a eu l'adresse d'affecter notre sensibilité , le desir de la vengeance

(1) Voyez *Menage ad Diogen. Laert. L. VII, Segm. 113.*

(2) Aristote fait dériver tous les effets de la colère de l'idée qu'on nous méprise ; car il explique cette passion comme *Ορεξιν μετα λυπης τιμωριας φαινομενης δια φαινομενην ολιγωριαν*, &c. Voyez *Rhet. L. II, c. 2*, où ce philosophe entre dans de grands détails pour prouver la justesse de son explication

flamme notre cœur , & nous excite à rendre toutes les sensations douloureuses à celui qui nous en a causées de semblables. Telles qu'un torrent qui renverse ses digues , toutes les forces de la nature se portent au-dehors. A l'aspect terrible de leurs effets destructeurs , la joie cruelle de notre ennemi se change en effroi & en douleur ; tandis que le chagrin amer que nous ressentons se transforme dans le sentiment délicieux qui naît de l'idée de notre propre puissance & de la terreur qu'elle répand. Il résulte de-là ce que les philosophes moralistes ont observé depuis long-tems ; savoir , que cette affection se réveille naturellement contre des êtres libres & pensans ; qu'elle est moins naturelle vis-à-vis des animaux , qui , ne pouvant ni nous offenser , ni nous mépriser , ont seulement la faculté de nuire ; & qu'elle est tout-à-fait contre nature quand il s'agit d'objets purement passifs & inanimés. On a regardé comme un trait de délire l'idée extravagante qu'eut Xerxès de faire fouetter & enchaîner la mer (1). Il se pourroit cependant qu'un despote , moins

(1) Plutarque *περι διορυσις* édit. Reisk. Vol. VII , p. 787. Comparez-y Herodote, L. VII.

accoutumé que d'autres hommes au souvenir humiliant de son impuissance & de sa dépendance , eut cherché une espèce de consolation , en s'aveuglant au point d'avoir la folle vanité de croire qu'il pouvoit rendre à la mer en fureur tous les chagrins qu'elle lui avoit causés , & qu'il étoit assez redoutable pour lui en faire éprouver sa vengeance.

Ainsi que je viens de le dire , la colère donne de la force à toutes les parties extérieures du corps ; mais elle arme principalement celles qui sont propres à attaquer , à saisir & à détruire. Gonflées par le sang & par les humeurs qui s'y portent en abondance , elles s'agitent d'un mouvement convulsif ; les yeux enflammés roulent dans leurs orbites , & lancent des regards étincelans ; les mains par des contractions violentes , & les dents surtout par des grincemens effroyables , manifestent une espèce de tumulte & d'inquiétude intérieures. C'est la même inquiétude que le sanglier & le taureau furieux montrent chacun à exercer les armes que la nature leur a données : l'un en aiguillant , pour ainsi dire , ses défenses

pour l'attaque , & l'autre en agitant ses cornes , avec lesquelles il laboure la terre & jette en l'air des tourbillons de poussière. De plus , les veines se gonflent , sur-tout celles autour du col , aux tempes & sur le front ; tout le visage est enflammé , à cause de la surabondance du sang qui s'y porte , mais cette rougeur ne ressemble pas à celle que produit le desir de l'amour ; tous les mouvemens sont heurtés & très-violens ; le pas est lourd , irrégulier , impétueux. Vous m'objecterez que ces changemens n'ont pas toujours lieu : que , par exemple , le visage de l'homme dominé par la colère pâlit aussi souvent qu'il paroît en feu. Je réponds , que le sentiment du desir de la vengeance peut se changer dans le sentiment désagréable de l'offense reçue , & de même *vice versa* ; ou si vous préférez de donner le nom de colère à ces deux sentimens réunis , je dirai alors , que » Cette » colère est composée du chagrin de » l'offense reçue , & du desir d'en tirer vengeance ». Le philosophe dont j'emprunte ces mots , continue ainsi : « Ces idées , en luttant entr'elles dans » une ame agitée , produisent des mou-

» vemens absolument contraires , fui-
 » vant que l'une ou l'autre prédomine.
 » Tantôt le sang se porte avec vio-
 » lence vers les parties extérieures de
 » l'homme agité par la colère ; les
 » yeux sortent de leurs orbites & de-
 » viennent étincellans ; le visage s'en-
 » flamme ; on frappe des pieds , on se
 » débat & s'agite comme un furieux :
 » voilà les signes du desir de la ven-
 » geance qui domine. Tantôt le sang
 » retourne au cœur ; le feu des yeux
 » égarés s'éteint , & ils rentrent fort
 » avant dans leurs orbites ; une pâleur
 » subite décolore le visage , & les bras
 » pendent le long du corps sans force &
 » sans mouvement : ce font - là les mar-
 » ques les plus certaines du chagrin pré-
 » dominant causé par l'offense(1) ». Quo-
 que ces observations soient très-justes ,
 il m'est cependant permis , en m'occu-
 pant simplement de l'effet des desirs ,
 d'examiner la colère sous le point de
 vue qui en offre les traits les plus ca-
 ractéristiques.

En réunissant tous les gestes & toutes

Voyez *Œuvres philosophiques* de Moses Mendels-
 sohn , T. II , p. 34 , 35 , édit. allemande.

Les mines de l'homme en colère que je viens d'indiquer, vous en formerez un tableau tout-à-fait repoussant ; il deviendra hideux & dégoûtant même, si vous y ajoutez cette bave empoisonnée, qui, dans le plus fort de cette passion, coule de la lèvre inférieure, tirée en bas vers un côté de la bouche entr'ouverte, & à son aspect l'observateur tranquille concevra la plus grande horreur d'une passion qui défigure & ravage à tel point les nobles traits de l'homme. Il y a lieu de croire que celui qui est maîtrisé par cette passion se feroit horreur à lui-même, s'il étoit à portée d'examiner sa propre figure pendant le tems qu'elle dure. Néanmoins Plutarque fait dire à Fondanus : « Qu'il ne fauroit pas mauvais gré au domestique intelligent qui lui présenteroit un miroir à chaque accès de colère ; parce qu'en se voyant lui-même dans un état si peu naturel, il en apprendroit certainement à détester cette passion (1) ». Mais, à mon avis, le domestique intelligent donneroit une plus grande preuve de jugement en laissant-là le miroir ; car

(1) A l'endroit cité, p. 789.

il courroit grand risque de se le faire jeter à la tête. Il en fut autrement de Minerve. Plutarque raconte que cette déesse jeta loin d'elle sa flûte, lorsqu'elle s'aperçut dans un ruisseau de la grimace qu'elle faisoit en jouant de cet instrument. L'esprit de Minerve étoit calme; & , comme femme, elle avoit intérêt de paroître toujours belle , & de ne pas rendre son aspect hideux par des contorsions qui auroient défiguré ses traits. C'étoit pour plaire qu'elle jouoit de la flûte ; mais l'homme en colère veut inspirer la crainte & l'effroi. Écoutons ce que Sénèque en dit : *Speculo equidem neminem deterritum ab ira credo. Qui ad speculum venerat, ut se mutaret, jam mutaverat. Iratis quidem nulla est formosior effigies, quam atrox & horrida, qualesque esse, etiam videri volunt* (1).

Je m'écarte de mon sujet sans m'en appercevoir ; mais que pourrois-je encore dire , après cet auteur , des gestes du desir de la vengeance ? Il en a donné une description particulière dans

(1) *De Irâ*, L. II, c. 36.

chacun des trois livres qu'il a écrits de la colère ; & il y a déployé tant d'éloquence , il y a développé les plus petites nuances de cette passion avec tant d'exactitude , que son admirateur le plus outré , Juste Lipse , n'a pu s'empêcher de s'écrier avec une forte d'humeur : *Ubique diffuse & cur toties* (1) ? Des trois passages choisissez la description qui vous paroît la plus belle & la plus riche ; quant à moi , jè me borne à offrir une seule remarque à la méditation de l'acteur ; savoir , qu'en imitant la colère , il doit se proposer un autre but que de la représenter au naturel ; & que dans une passion dont les effets deviennent si facilement hideux & dégoûtans , il

(1) *Comment. in Senec. p. 2 , not. 5.* Les passages de Sénèque se trouvent L. I, c. 1 , L. II, c. 35 , L. III, c. 4. En voici le premier pour servir d'exemple : *Flagrant & micant oculi , multus ore toto rubor , exæstuate ab imis præcordiis sanguine ; labia quatiuntur ; dentes comprimuntur , horrent ac subriguntur capilli , spiritus coæctus ac stridens ; articulorum se ipsos torquentium sonus , gemitus mugitusque & parum explanatis vocibus sermo præruptus & complosæ sæpius manus & pulsata humus pedibus & totum concitum corpus magnasque minas agens , fœda visus & horrenda facies depravantium se atque intumescantium. Nescias , utram magis detestabile vitium sit an deforme.*

faut, qu'il se garde, plus que dans toute autre affection de l'ame, de l'outrer, ou même d'y mettre trop de vérité.

L E T T R E X V I I I.

IL y a très-certainement de la malice dans la question que vous me faites; savoir, dans quelle classe d'expressions je range celles de la colère & du desir de la vengeance. Je pense que vous vouliez me faire sentir adroitement ce qu'il y a d'incohérent & de vague dans ma classification, qui est plus propre, selon vous, à faire naître la confusion qu'à la prévenir. Mais vous ai-je dit quelque part que cette classification me paroît parfaite & d'une précision rigoureusement conforme aux règles de la logique?

Vous dites que tous les changemens dans la circulation du sang devroient appartenir, selon moi, aux expressions physiologiques; mais qu'on trouve cependant dans la pâleur & la rougeur subites quelque chose d'analogue à la situation de l'ame; parce que le sang

se concentre , lorsque l'homme , faisant un retour sur lui-même ; apprécie ses imperfections ou le danger qui le menace ; tandis qu'il se porte avec force aux extrémités du corps lorsque l'on pense à son ennemi , qu'on est occupé du sentiment de sa propre force , ou qu'on se complaît dans l'idée d'une vengeance prochaine. --- Soit. Je réponds à cela , qu'il dépend de vous de transporter ces phénomènes de la classe des expressions physiologiques dans celle des analogues. Mais , en même tems , poursuivez-vous , on peut à peine se défendre , en rougissant ou en pâlisant subitement , d'avoir la pensée confuse de quelque chose de personnel , de quelque chose qui tient peut-être seulement de l'instinct , mais dont l'ame néanmoins paroît être la cause. Dans les saissemens violens de la crainte , l'ame semble être occupée intérieurement du même soin de conservation à l'égard du sang & des humeurs , comme elle l'est au-dehors à l'égard du corps ; en fuyant avec les premiers dans les vaisseaux les plus cachés de la vie , & en se sauvant avec l'autre dans les réduits les plus obscurs & les plus sûrs. Dans la colère elle porte , au contraire , con-

formément au desir de la vengeance ; toute l'activité & toute la plénitude de ses forces au-dehors , sur-tout dans les parties qui sont les plus propres à l'attaque. --- Cette observation est également vraie ; je suis donc d'accord que vous retiriez ces fortes d'expressions de la classe des analogues pour les placer dans celle des motivées : mais alors ce sera votre affaire de vous arranger avec les partisans du mécanisme , sur-tout avec un homme aussi redoutable que l'est Haller. Cependant la réfutation de ce savant , qui est plus grand phÿsiologue que philosophe , ne vous coûtera pas beaucoup de peine ; car ses argumens , comme je suis forcé d'en convenir , ne sont pas des meilleurs. S'il prétend qu'il seroit absurde que l'ame , saisie de crainte , voulut ôter la force aux genoux , & les priver de la faculté de fuir (1) ; vous pouvez lui opposer qu'une pareille absurdité s'explique parfaitement par la

(1) *Element. Phÿsiol. T. V, L. XVII, §. 7, p. m. 588. In metu , ad fugiendum imminens malum , si propriam conservationem finem eorum motuum facias , quid absurdius tremore genuum , debilitate suborta ? In irâ , quid in emotâ bile & diarrhœâ boni ad ulciscendum hostem , quid in epilepsia ?*

vivacité & le désordre qui accompagnent cette affection. N'a-t-on pas vu des personnes , demeurant à un quatrième étage , qui , pour vouloir sauver leurs meubles des flammes , ont jeté par les fenêtres les glaces & les porcelaines ? Dans des situations pareilles , l'ame agit sans doute en tumulte ; aussi ne peut-elle gouverner le corps que d'après des idées très-obscurcs & très-confuses , qui le sont un peu plus que celles que tant de gens paroissent s'être formées de ces sortes d'idées mêmes. Si Haller demande ensuite ce que la bile agitée , la dysenterie & l'épilepsie ont de commun avec le dessein de se venger d'un ennemi ? vous pouvez lui répondre qu'on ignore le rapport du premier effet , & que les deux autres ont lieu probablement contre l'intention de l'ame par le seul mécanisme du corps ; qui , en général , ne doit jamais être perdu de vue dans l'explication de pareils phénomènes ; car , sans parler de ce que ce mécanisme peut seul rendre possible de semblables effets , le jeu de la machine , qui a reçu son impulsion , doit non-seulement offrir dans sa marche des suites totalement

étrangères à la situation , mais il faut même qu'il en présente qui y sont entièrement contraires ; de sorte qu'au lieu de la conservation de l'individu , il en résulte sa détérioration , ou même sa destruction totale. ---- Je passe , comme vous le voyez , très-légèrement , & , pour ainsi dire , en me jouant , sur cette matière. Mais , au reste , à quoi bon nous occuper de cette question épisodique & si éloignée du véritable but de notre travail ? question qui , d'ailleurs , par sa nature même , ne pourra jamais être décidée d'une manière satisfaisante. Abandonnons donc , du moins pour le moment , un problème , dont la solution la plus fine & la plus heureuse ne nous dispenseroit pas de convenir de notre ignorance à l'égard du point capital. Soyons assez sages pour ne pas toucher au voile que les amans les plus favorisés de la nature n'ont pas eu la permission de lever. ----

Votre remarque sur ce que la colère quitte souvent son véritable objet pour s'attacher à d'autres tout-à-fait innocens & étrangers , est très-juste , & je vous remercie de ce que vous avez bien voulu me la communiquer. Cependant

je ne vois pas le motif qui peut vous avoir engagé à choisir parmi tant d'exemples cités par Home, (auquel vous avouez être redevable de cette remarque) précisément celui qui me paroît le moins frappant. « Dans la Tragédie d'*Othello*, » dit cet auteur (1), *Jago* a réveillé » la jalousie d'*Othello* par des signes » équivoques & par des circonstances » propres à faire naître des soupçons, » qui néanmoins ne semblent pas assez » fondés à celui-ci, pour en faire » ressentir les effets à *Desdémona*, » qui en étoit l'objet naturel. Le dés- » ordre & l'anxiété causés dans son » ame par ces rapports, excitent pen- » dant un moment sa colère contre » *Jago* même, qui lui paroît encore » innocent, mais qui cependant est » celui qui a donné naissance à sa ja- » lousie (2) ». A mon avis, la colère ne se trompe pas ici, mais elle s'attache plutôt à son véritable objet ; car *Othello*, trop épris des charmes de *Desdémona*, & trop effrayé des tour-

(1) *Elements of Criticism*, T. I, p. 85 de la cinquième édition.

(2) *Acte III*, Scène 3.

mens cruels & insupportables de la jalousie , abandonne visiblement le soupçon qu'il avoit d'abord conçu contre la vertu de *Desdémona* , pour se livrer à celui qui , diamétralement opposé au premier , concerne la probité & la véracité de *Jago*. Selon moi , Home auroit mieux fait d'appliquer ici l'observation faite ailleurs ; savoir , que le porteur d'une nouvelle odieuse devient haïssable lui-même , & de l'expliquer par l'exemple très-frappant de la tragédie d'*Antoine & Cléopatre*, de Shakspeare (1). Cependant , si l'on adopte l'explication d'Aristote , la colère ne portera pas ici sur un objet entièrement faux ; car le flegme glacial & la tranquillité d'un messager , témoin du chagrin amer que nous ressentons , nous paroissent une espèce d'offense & de mépris , qui naturellement doit échauffer notre bile (2).

(1) *Acte II, Scène 5.*

(2) *Rhetor.* à l'endroit cité , *édit. Lips.* p. 87. Aristote accumule ici une foule de remarques , qui toutes s'expliquent d'après l'idée qu'il a donnée de la colère. Il avoit dit plus haut : οργίζονται.... και τοις επιχαιρῶσι ταις ατυχiais, και ὅλως' εν θυμῶμενοις εν ταις ἑαυτῶν ατυχiais' η γαρ εχθρῶ η ολιγωρῶντος σημειον : ensuite vient

Au reste , on ne peut pas douter que ce n'est pas le messager innocent , mais l'amant parjure , (si dans ce même instant il se fut présenté devant *Cléopatre* , & que d'autres considérations n'eussent pas maîtrisé cette reine) , qui auroit ressenti sa colère ; elle auroit même sans doute exercé sa fureur & sa vengeance sur une simple lettre , quoiqu'un pareil objet inanimé ne put prendre aucune part à sa douleur , ni la traiter avec plus d'indulgence. Combien de fois ne voyons-nous pas des personnes froisser dans leurs mains des lettres , les fouler aux pieds , ou les déchirer à belles dents ? -- Peut-être parviendrons-nous à jeter quelque lumière sur cette matière, en faisant abstraction des objets étrangers & innocens , en généralisant davantage notre observation , & en posant comme une vérité que le desir de la vengeance est une passion furieuse, dont les bouillans transports ne s'éteignent pas facilement dans l'intérieur de l'homme ; que lorsqu'elle ne peut pas exercer sa rage sur l'objet désiré , elle s'attache de préférence aux

la remarque citée dans le texte : Και τοις μη φροντιζουσιν ,
 και λυπησιν' διο και τοις κακα αγγελουσιν οργιζονται.

personnes & même aux choses inanimées qui y tiennent par des rapports intimes ; mais que toutes les fois qu'elle ne peut pas en trouver de ce genre , elle faisit des êtres ou des objets étrangers & innocens , qui , foulés aux pieds , jetés , battus , brisés ou déchirés , éprouvent toute sa fureur ; & que lorsqu'elle ne peut ou n'ose pas se satisfaire de cette manière , elle ressemble à la faim canine , & pousse l'individu à exercer ces violences sur lui-même. Ce desir terrible étant une fois excité dans l'homme , tout son système nerveux se trouve dans le plus grand désordre , & il est tourmenté par une inquiétude continuelle : plutôt que de rester oisif & de ne pas se livrer à quelque acte de violence , il préfère de se mordre les lèvres jusqu'au sang , de mâcher ses ongles , de s'arracher les cheveux , & ne connoît enfin plus de bornes à sa rage : semblable à cet Italien , qui , perdant toute sa fortune au jeu , se déchiroit le sein avec sa main cachée , tandis qu'une tranquillité apparente régnoit dans tous ses traits. Les mains , les dents , les pieds veulent absolument être occupés. Dans la mauvaise humeur ou la colère , qui est encore concentrée ,

concentrée , on remarque déjà leur agitation inquiète ; l'homme dans cette situation se mord légèrement la lèvre inférieure , il agite le pied ou en frappe la terre ; il dérange & rajuste ses habits , il froisse le chapeau qu'il tient , ou bien sa main , portée derrière l'oreille , fouille dans ses cheveux. La circonstance que les mains se portent si volontiers dans les cheveux , prouve qu'une altération désagréable a lieu dans la peau qui couvre le crâne , & y produit des sensations incommodes ; effet que la crainte & l'effroi causent également.

Cette déviation de l'affection dont nous venons de parler , de l'objet principal à ceux qui y tiennent par des rapports immédiats , ou à d'autres absolument étrangers , ne feroit-elle pas un point essentiel , qui se trouve plus ou moins dans tous nos desirs ? Nous savons que cela a lieu dans la crainte , qui , parvenue au plus haut point , transporte l'idée du danger sur tous les objets , même les plus innocens , & que treffaillant au moindre bruit , une ombre ajoute à ses terreurs : Rappeliez-vous ici le magnifique tableau d'Enée , qui emporte le vieil Anchise sur ses

(178)

épaules , & conduit le jeune Afcagne
par la main.

--- Ferimur per opaca locorum:

*Et me , quem dudum non ulla injecta move-
bant*

*Tela , neque adverso glomerati ex agmine
Graji ,*

*Nunc omnes terrent auræ , sonus excitat om-
nis*

*Suspensum & pariter comitique oncrique ti-
mentem (1).*

Le desir qui nous porte vers un ob-
jet , offre aussi , dans certaines circonf-
tances , quelque chose de semblable. Je
trouverai dans le moment l'occasion
d'en parler ; je me bornerai donc à ob-
server ici , en peu de mots , que l'a-
mour satisfait & heureux se répand en
actes de bienfaisance & en caresses ,
même à l'égard des êtres étrangers qui
l'entourent , non-seulement dans l'ab-
sence de l'objet aimé , mais souvent au
milieu des transports de sa possession.
Minna , dans la comédie de Lessing ,

(1) *Ænéid. L. II, v. 725—729.*

(179)

espérant de revoir son Amant , fait , en l'attendant , des présens à sa Suivante ; l'*Indien* de Cumberland embrasse toute la compagnie après avoir obtenu la main de sa chère *Dudley*. Ici l'amour , aussi impétueux que la colère , entraîne dans son tourbillon tout ce qui l'approche.

LETTRE XIX.

HEMSTERHUIS fait dire à Socrate (1) , qu'aucune passion de l'ame n'est visible comme telle , mais seulement en tant qu'elle agit sur des parties visibles du corps ; que son action se manifeste de deux manières : dans l'une , dit-il , elle change simplement les modifications des parties extérieures du corps , & cela a lieu dans la tristesse , dans l'abattement & dans l'espérance ; dans l'autre ces changemens sont produits afin qu'il en résulte un effet extérieur ,

(1) Dans le dialogue intitulé : *Simon , ou des facultés de l'ame*. Voyez ses *Œuvres philosophiques*, T. II, p. 277, & suivantes ; édition allemande.

comme dans la colère , dans la crainte & dans le desir. Ceci , comme vous le voyez , rappelle à-peu-près la différence que j'ai établie entre les affections , & suivant laquelle je les ai divisées en desir & en intuition. Je nomme desir seulement ce qui s'annonçant comme tel par des mouvemens caractéristiques & visibles , manifeste par conséquent un effort ou une tendance vers un objet ; sous le nom d'intuition j'oppose au desir tout le reste , qui , ainsi que chaque volition de l'ame , étant à la vérité aussi une sorte d'effort ou de tendance , ne devient cependant pas visible. -- Le physicien fait très-bien que c'est seulement par le tourbillon continu d'une matière invisible que l'aimant retient le fer ; que ce ne sont que des obstacles majeurs qui réduisent à l'inaction un ressort comprimé , qui tend sans cesse à déployer son élasticité ; qu'en général le repos n'existe nulle part & en aucun tems dans la nature entière. Mais parce que le repos n'est qu'apparent , ne lui fera-t-il pas permis d'en parler , & ne pourra-t-il jamais l'opposer au mouvement ? De même on doit appeler desir la passion de l'amour , quoi-

qu'elle ne manifeste aucune tendance vers l'objet aimé , & haine l'averfion quoiqu'aucun effort n'annonce l'attaque ; parce qu'en effet l'amour , femblable à l'abeille qui pompe le fuc des fleurs , fe nourrit en fîlence des charmes de la beauté , & que la haine , pareille à l'épée fufpendue de Denis , toujours prête à tomber , peut caufer une bleffure mortelle (1). Si vous êtes furpris de ce que je traite ici cette matière , rappelez - vous les objections que vous avez oppofées à ma claffification , & que fans ce préambule vous pourriez m'en oppofer de nouveau , puisque je me propofe d'examiner les affections intuitives.

L'auteur qui s'attache uniquement aux phénomènes extérieurs des paffions , ne doit pas , en général , conformer trop fcrupuleufement fes claffifications aux explications données par le philofophe qui en développe la nature intérieure ; car celui-ci trouve de l'unité là où l'autre ne voit que diverfité , & le contraire peut arriver dans d'autres cas. La même

(1) Macrobie. *In Somno Scipion.* C. X.

Source peut former plusieurs ruisseaux ; mais un seul ruisseau peut résulter aussi de la réunion de différentes sources. Comme cet objet est de quelque importance , & qu'il n'est guère possible de le rendre sensible par des réflexions générales & des comparaisons , je préfère d'en donner quelques exemples.

Le philosophe peut distinguer l'envie d'avec le déplaisir que nous cause le bonheur d'autrui , en attribuant l'origine de l'une à l'amour-propre , & celle de l'autre à une inimitié personnelle ; il dira donc que Caton , chagrin de voir les ennemis de la république élevés aux premières dignités , éprouva ce sentiment , parce qu'ils étoient aussi ses ennemis particuliers ; tandis que César & Pompée s'envioient réciproquement leurs avantages. Cette différence est aussi vraie que remarquable ; mais pour la trouver , il faut scruter l'intérieur de l'ame ; car le jeu extérieur des gestes n'en offre aucune trace. L'une & l'autre des affections dont il s'agit répandent un air chagrin sur le visage , elles font jetter un regard de travers & en-dessous sur l'objet , & le corps s'en détourne à moitié. Le plus ou moins de force & de noblesse dans

l'expression n'en peut pas même marquer la différence ; car la malveillance peut avoir un caractère aussi violent & aussi ignoble que l'envie ; sans parler de ce que ces affections n'ont rien de propre ni de caractéristique dans leur expression qui puisse les distinguer du soupçon ou du moins de la haine. --- Le Brun donne d'abord le dessin de la jalousie , ensuite celui de la haine : on s'attend à trouver deux descriptions différentes appropriées à chacune de ces représentations ; mais lorsqu'il devoit parler de la haine , il se contente de renvoyer à ce qu'il a dit de la jalousie , sous le prétexte qu'il n'a pas trouvé que ces affections offussent , à l'égard l'une de l'autre , quelque chose de particulier ou de différent (1). Mais si en effet il y a une parfaite ressemblance entre les traits de la jalousie & ceux de la haine , pourquoi l'artiste s'est-il donné une

(1) *Conf. P. 76. édit. de Verone 1751.* Comme la haine & la jalousie ont un grand rapport entr'elles , & que leurs mouvemens extérieurs sont presque semblables , nous n'avons rien à remarquer en cette passion de différent , ni de particulier.

peine inutile ? Pourquoi n'a-t-il pas épargné au lecteur & ses paroles & ses deffins ?

Mais dans le vrai, en est-il de la haine & de la jalousie comme de l'envie & de la malveillance ? La jalousie ne se montre-t-elle réellement que sous la forme de la haine, & dès qu'elle en prend une autre, cesse-t-elle d'être ce qu'elle est ? Si je ne me trompe, vous appercevez ici le deuxième cas, que j'ai remarqué plus haut ; savoir, celui où le philosophe découvre de l'unité dans la source de mouvemens divers, qui échappe à l'auteur occupé du geste & de l'action théâtrale, & que parconséquent le deffinateur ne peut pas rendre. Si vous examinez la jalousie de l'ambition, son expression appartiendra tantôt à la honte, tantôt à un déplaisir qui tient de la colère ou à un chagrin secret ; sans qu'il soit possible de désigner dans ces modifications les traits propres & caractéristiques qui appartiennent exclusivement à la jalousie, & qui, par exemple, distingueroient de toute autre tristesse noble ces larmes que le jeune César répandit en lisant l'histoire d'Alexandre le

grand (1). Au surplus , en examinant la jalousie de l'amour , vous aurez un véritable Protée , qui , n'ayant jamais une forme propre , en change à chaque moment. L'emportement , les larmes , le ris dédaigneux & moqueur , le regard curieux du soupçon , les plaintes amères , l'accablement de la douleur , les violences , enfin , la fureur & le meurtre ; voilà la gradation des sentimens qui se succèdent dans l'ame d'*Othello*. Toutes ces expressions appartiennent à la jalousie ; mais quelle variété & quelle distance infinie entr'elles n'y remarque-t-on pas ? Et combien chacune n'est-elle pas différente d'elle-même d'un instant à l'autre ? Rien de fixe , rien de stable dans chacun de ces changemens ; nulle part on ne trouve un seul trait isolé qui désigne uniquement la jalousie & non une autre affection ! Quel est donc le geste propre que donnera à la jalousie l'auteur ou l'artiste qui se propose d'esquiver le jeu caractéristique des passions ? Aucun sans doute ; car quoiqu'il puisse déterminer les traits

(1) Voyez Plutarque ; comparez-y Suétone dans la *Vie de César*.

de la haine , de l'accablement , de la douleur , du mépris moqueur , enfin , toutes les expressions mixtes ou simples que la jalousie adopte tour-à-tour ; il ne parviendra jamais à fixer les traits particuliers de cette passion même , parce qu'elle n'en a pas. Le Brun , ainsi que je l'ai déjà dit plus haut , a indiqué l'air de la haine ; mais toute haine n'est pas jalousie , & toute jalousie ne se montre pas par les effets de la haine. Si cet artiste avoit eu à représenter dans un tableau cette passion sous la figure d'un être allégorique , il n'auroit pu , à la vérité , la saisir que d'un côté , & il auroit bien fait de préférer celui qui en offre les effets les plus ordinaires & les plus frappans ; mais en voulant donner des leçons d'expression , où il s'agit de développer les traits fondamentaux & essentiels de chaque affection , que la diversité de leurs modifications ne détruit jamais , il n'auroit pas dû manier le crayon , mais renvoyer aux dessins des autres passions sous lesquelles la jalousie se déguise , & laisser au jugement de l'artiste le choix de l'expression la plus convenable à chaque situation , & le mélange

que les nuances particulières de celle-ci peuvent rendre nécessaires.

Ravissement & désespoir sont des mots qui désignent le plus haut degré des sensations agréables ou désagréables. Le ravissement peut aussi bien être la langueur de la volupté que la joie la plus animée ; ainsi , que le désespoir peut se trouver dans les éclats de la fureur & dans l'abattement de la tristesse : quelle unité l'auteur indiquera-t-il ici ? S'il me peint le ravissement comme une espèce de défaillance , qui , en détendant tous les ressorts , laisse aller mollement les membres dans une voluptueuse indolence , tandis que l'œil humide de plaisir se cache , pour ainsi dire , derrière les paupières , & qu'un sourire mystérieux erre sur des lèvres entr'ouvertes ; je lui demanderai à mon tour si la physionomie la plus gaie & la plus animée de la joie , des yeux qui brillent du plus vif éclat , des bras tendus , & un corps soulevé de terre , & vagant , pour ainsi dire , dans l'air , n'offrent pas aussi les caractères du ravissement (1). Pour retrouver cette

(1) Voyez Planche XVII , fig. 1 & 2.

unité , il faudroit qu'il prît le mot de ravissement dans le sens le plus strict , en l'expliquant par cette intuition spirituelle & voluptueuse qui fait le charme d'une imagination romanesque. Ce feroit-là une ressource que je ne pourrois pas lui disputer , mais qui ne lui serviroit de rien à l'égard du désespoir ; car si l'on examine bien la fameuse estampe angloise représentant *Ugolino* exténué par la faim , & qui ressemble déjà à un cadavre (1) , on y trouvera aussi sûrement toute l'expression du désespoir, que si l'on se représente en idée le tableau du suicide indiqué par Léonard de Vinci. Mais où est ici la moindre trace de ressemblance dans les traits du visage & dans les

(1) Cette gravure est faite d'après le superbe tableau de M. Reynolds , premier peintre du roi d'Angleterre. Le sujet en est tiré de *l'Enfer* du Dante , chap. 33 , v. 168 & suiv. , où le comte Ugolino est dépeint mourant de faim , avec ses quatre enfans , en prison. Dans le tableau de M. Reynolds , ce père infortuné est représenté dans une parfaite apathie , & comme pétrifié par le sentiment de son malheur ; tandis qu'un de ses fils tombe en agonie , un autre veut le secourir ; le troisième se cache le visage , & le plus jeune se tient effrayé aux genoux de son père. Les regards de tous les enfans sont fixés sur le comte , qui n'entend plus , qui ne voit plus. *Note du Traducteur.*

attitudes ? Cet artiste dit (1) : « On
 » peut représenter l'homme livré au
 » désespoir tenant un couteau dont il
 » se frappe , après avoir déchiré ses
 » vêtemens ; que d'une main il ouvre
 » & agrandisse sa plaie ; il sera debout ,
 » avec les pieds écartés & les jambes
 » un peu pliées ; le corps penché &
 » comme tombant par terre ; s'étant
 » arraché tous les cheveux ». Vous re-
 marquerez , au reste , que cette esquisse
 n'est qu'un projet de cet estimable ar-
 tiste ; car il parle seulement de ce qu'on
 peut , & non de ce qu'on doit faire ,
 & très-certainement le désespoir per-
 sonnifié , tel qu'il faudroit le représenter
 en peinture , occupoit seulement ici sa
 pensée.

Afin d'éviter les répétitions & le
 désordre dont nous venons de voir
 des exemples , continuons à marcher
 dans la route que nous nous sommes
 tracée , & sans faire attention aux dif-
 férences indiquées par l'usage de la
 langue , ni à l'unité ou à la diversité
 que pourroit offrir l'intérieur de l'ame ,

(1) *Traité de Peinture* , ch. 256 , p. 219.

prenons garde de ne pas dépasser, ou même de ne pas toujours atteindre le point où l'unité ou la diversité dans les expressions visibles nous conduiroit. De Piles ayant reconnu les embarras de la route battue jusqu'à présent, auroit dû en agir ainsi ; mais il préféra de s'écarter de la théorie importante des passions, sous le prétexte spécieux qu'il ne vouloit pas mettre des entraves à l'imagination des artistes, ni priver leurs ouvrages de la nouveauté & de la variété (1).

L E T T R E X X.

DESCARTES distingue expressément les sensations corporelles des passions de l'ame (2). Le Brun, quoique très-fidèle à suivre ailleurs ce philosophe, l'abandonne ici tacitement, en parlant aussi de l'expression de la douleur physique au milieu de la théorie des affections. Je ne suivrai ni l'un ni l'autre

(1) *Œuvres diverses de M. de Piles*, T. II, p. 146 & suivantes.

(2) *Pass. an. art.* 29. Comparez-y l'*art.* 25.

de ces écrivains ; car je pense qu'il vaut mieux passer entièrement sous silence les règles de l'expression corporelle ; en partie , parce qu'il faudroit entrer dans des détails dont il ne convient pas de parler ; & d'un autre côté , parce que ces règles sont d'une moindre importance pour l'acteur , dont l'instruction est l'objet principal de mes recherches. Cependant on ne peut pas négliger absolument les sensations physiques ; car souvent elles sont les suites des mouvemens intérieurs de l'ame , & leur expression nous ramène alors à ces mouvemens comme à leur source. Lorsque dans le drame d'*Eugenie* , le père de l'héroïne , en découvrant avec violence sa poitrine , soulage , pour ainsi dire , son cœur oppressé ; lorsqu'*Othello* , vacillant de côté & d'autre avant que de tomber en foiblesse , porte peut-être une main à sa tête comme s'il éprouvoit déjà les premiers symptômes de sa prochaine défaillance , & frappe de l'autre main son cœur navré de douleur , tandis que sa langue balbutie des phrases & des pensées entrecoupées ; lorsque le *Colonel* révolté dans la *Henriette* de Grossmann travaille sans cesse avec le bout des doigts

dans ses cheveux ; ou, pour revenir du foible au fort , lorsque la brûlante Sapho & l'amoureux Antiochus (1), allanguis & presqu'anéantis d'amour, se débattent sous les sensations d'une prochaine défaillance ; nous reconnoissons dans tous ces mouvemens extérieurs, d'abord les changemens qui ont lieu dans le corps , & , par le moyen de ceux-ci , les modifications qui affectent l'ame.

J'ai dit plus haut que les affections naissent de la perception de notre propre perfection ou imperfection : la première produit les affections agréables , la seconde les désagréables , & la réunion de celles-ci est la source des sentimens mixtes. Un pareil sentiment a souvent , mais non pas toujours , une expression composée ; par conséquent un grand nombre de sentimens de cette espèce peuvent être rangés dans la classe des sentimens simples. Selon les philosophes, une douleur & une joie pure ne font pas verser des larmes : pour les faire couler , il faut que des idées agréables commencent à se mêler avec des idées

(1) Plutarque , dans la *Vie de Demetrius*. Longin de *Subl.* c. 10.

désagréables, ou *vice versa*. Cette observation est juste ; mais on ne trouve , quant à l'expression , ce mélange que dans l'accablement de la joie , qui fait couler des larmes sur des joues riantes : l'accablement de la douleur , qui fait grimacer tout le visage pour le disposer aux pleurs , est seulement , suivant l'expression , un sentiment pur & simple. Commençons par l'examen des affections agréables , plus amusant que celui des affections désagréables. Il est singulier qu'on fasse d'abord choix de ce qu'on croit le meilleur ; mais c'est ainsi qu'en agit l'homme : dans une corbeille pleine de fruits , on choisit toujours de préférence ceux qui paroissent les plus beaux & les plus favorables.

Il y a des hommes si heureusement constitués , que l'équilibre le plus parfait des humeurs permet à leur sang de circuler , sans aucun obstacle , dans les vaisseaux les plus délicats ; & , ce qui en est une suite nécessaire , la marche de leurs idées est si franche , elle a tant de légèreté & de vivacité , que leur visage est toujours serein , & que leur cœur est sans cesse disposé au plaisir.

Lorsque des peintures riantes s'offrent à l'imagination de ces enfans chéris de la nature , ou quand des événemens heureux & extraordinaires embellissent l'état extérieur des hommes , en général , quelque soit leur caractère , (circonstance où l'ame , en s'élançant dans l'avenir , parcourt sans aucun obstacle une longue série d'idées agréables) on n'apperçoit pas simplement chez eux de la satisfaction & de la sérénité , mais ce degré supérieur d'un sentiment agréable , auquel je voudrois donner exclusivement le nom de joie. Dans le jeu que produit cette joie , on remarque l'analogie la plus parfaite , l'empreinte la plus exacte d'une ame , qui ouvre , pour ainsi dire , toutes les avenues aux idées flatteuses en mesurant les mouvemens du corps exactement sur le degré de vélocité , de liaison & de facilité qui règnent dans la marche de ses conceptions claires & dominantes. Le visage est ouvert & franc dans toutes ses parties , le front est uni & serein , la tête s'élève avec grace d'entre les épaules , l'œil éloquent offre son globe entier qui brille d'un éclat plus pur , la bouche présente cet aimable *semihians*

labellum du petit *Torquatus* (1) ; les bras & les mains sont détachés du corps ; la démarche est fémillante & gaie ; la légèreté , la souplesse , l'harmonie , en un mot , la grace , règnent dans les mouvemens de tous les membres. Vous devez conclure de là que tous les phénomènes de la joie s'offrent sous des traits aimables , gracieux & beaux ; & vous pouvez en tirer la conséquence , qu'ils seront d'autant plus caractéristiques , & que leur ressemblance avec cette affection fera d'autant plus frappante , que les idées dont l'ame s'occupe seront plus gracieuses & plus belles , & que ces mêmes idées favoriseront davantage les analogies indiquées. La joie de l'orgueilleux , qui voit la réussite des grands projets de son ambition , fera épanouir tout son visage & conservera de la facilité & de la souplesse aux mouvemens de son corps ; mais lorsque des idées grandes , élevées & vastes occuperont son ame , on trouvera qu'il y a toujours plus ou moins à ôter du caractère de ce

(1) Catulle *LIX* , v. 220.

ce sentiment. On croira y remarquer moins une joie pure, qu'un mélange de joie & d'orgueil. Celle de l'amant, dont l'ame parcourt voluptueusement des idées belles, douces & aimables, se montrera, au contraire, davantage sous le caractère d'une joie franche, pure & complète. Il est inutile d'observer que l'expression de ce sentiment a ses degrés, ainsi que ce sentiment même ; mais le plus haut point du ravissement ou du transport ne sera toujours qu'un renforcement des traits que je viens d'indiquer (1). A la vérité ces traits, s'ils ne s'évanouissent pas entièrement, semblent du moins perdre toute leur grace, du moment que la joie devient trop folâtre & trop bruyante, ou lorsqu'elle dégénère en une pétulance qui fait grimacer le visage, & transforme les mouvemens doux & faciles du corps en cabrioles & en sauts d'un saltimbanque.

Les actions auxquelles la joie se livre presque toujours sont celles qui produisent des impressions vives sur tous les sens ;

(1) Voyez Planche XVII, fig. 2.

telles, par exemple, que la bonne chère, les ris, le chant, le battement de mains, la danse, & , comme je l'ai déjà observé dans ma précédente lettre, un desir de se communiquer à tous ceux qu'on cherche à intéresser à son heureux sort ; une espèce de corruption, si j'ose m'exprimer ainsi, qui s'opère par des embrassemens, des présens, des protestations d'amitié, des bienfaits, & surtout par des caresses prodiguées à ceux dont on attend la plus vive & la plus intime sympathie, à cause de leur attachement, de la conformité de leur position, ou de leur pleine participation au bonheur commun. Des hommes qui ont partagé les mêmes dangers & effuyé les mêmes infortunes, s'embrassent dans le premier transport en mêlant des larmes de joie à leurs félicitations réciproques, lorsqu'ils se voient délivrés du péril. Ce trait aussi naturel que touchant se trouve dans le récit du vieil *André* (1) : « Echap-
» pés aux dangers de la mer, nous
» avions salué la terre par mille cris

(1) *Le Fils naturel*, de Diderot, *Acte III*, scène 7.

» de joie , & nous nous embrassions
 » tous les uns les autres , commandans ,
 » officiers , passagers , matelots ». Le
 grand naturel & la belle simplicité de ce
 passage le rend digne d'un Grec ; je suis
 même , pour ainsi dire , persuadé que
 Diderot l'a emprunté d'un auteur an-
 cien ; du moins a-t-il une ressemblance
 très-frappante avec un beau trait de
 Xénophon , qui , soit dit en passant ,
 est plus à sa place & paroît amené plus
 naturellement par la liaison des événe-
 mens. Vous savez que les dix mille
 Grecs eurent à lutter dans leur fameuse
 retraite d'Asie contre des dangers &
 des obstacles infinis. « Au moment où
 ils parvinrent au sommet du mont
 Tecque , la mer s'offrit tout-à-coup à
 leurs regards : l'allégresse fut générale ,
 & les soldats ne se purent tenir de pleu-
 rer & d'embrasser leurs colonels & leurs
 capitaines (1). »

Supprimez à présent la nouveauté &
 la célérité de l'impression causée par
 des événemens heureux & particuliers ;

(1) *De Cyri Exped. L. IV, c. 7.* Επει δε αφικοντο παντες
 επι το ακρον, ενταυθα διη περιβαλλον αλληλους, και στρατηγους,
 και λοχαγους δακρυοντες.

que la perfection dont l'ame s'occupe soit une qualité permanente , & donnez à l'intuition même du repos & du loisir ; le sentiment conservera alors à la vérité beaucoup d'agrément & de douceur , mais le caractéristique de la joie s'évanouira , & tout dépendra de la nature de l'idée qui doit être exprimée par le geste. Vous en aurez tout-à-l'heure la preuve dans l'expression de cette satisfaction personnelle , qui affecte agréablement l'homme , lorsqu'il considère la perfection comme appartenant à son *moi* , comme une partie inhérente ou une propriété de lui-même.

Admire-t-on en soi la beauté & les charmes de la figure , la légèreté , la souplesse & la grace des mouvemens , alors le doux sourire du contentement intérieur , la vivacité , l'agrément & la gaieté du geste se conservent : on sautille , on frédonne , on chante , mille attitudes se succèdent , afin qu'on puisse se regarder & s'admirer sous plusieurs points de vue. L'astuce , la finesse des moyens avec lesquels on est parvenu à ses fins excitent-elles l'admiration , alors un sourire fugitif se fera encore appercevoir sur les joues & autour des

lèvres, l'œil se contractera , le regard deviendra plus vif, la démarche fera lente & oblique , l'index fera peut-être semblant de montrer le sot qu'on aura attrapé , & , afin de guider l'attention de l'interlocuteur aussi mystérieusement que l'intrigue a été conduite, on le heurtera doucement du coude à la dérobée (1). Est - ce la dignité, le pouvoir, la force d'esprit, ou tel autre mérite supérieur dont il est question , l'homme mesure alors , par sa hauteur corporelle , ses rapports avec ceux qui sont privés de ces avantages; il lève la tête avec fierté , en prenant un air sérieux & pensif , & toute sa manière d'être devient d'autant plus concentrée & d'autant plus froide , que le sentiment de son propre mérite lui cause plus de satisfaction (2). La plénitude de ses idées lui fait agrandir son pas & ses mouvemens ; la lenteur du développement de ces idées , suite naturelle de cette plénitude, rend aussi ceux-ci lents, trainans & majestueux. --- S'agit-il de naissance , de rang, de fortune , ou d'un de ces avantages étrangers & in-

(1) Voyez Plance XVIII , fig. 1.

(2) Voyez Planche XVIII , fig. 2.

signifiâns, qui ne donnent pas à l'homme un sentiment réel de son propre mérite, & dont la jouissance dépend de l'effet qu'il produit sur les autres ; alors le maintien tranquille & concentré du véritable orgueil dégénère en faste & en vanité ; peu satisfait de se donner un air important en silence, on se pavanne, le corps se place sur des jambes fortement écartées, les bras & les mains vaguent & s'agitent au loin, la tête & toute la figure se jettent en arrière (1). Est-il question de courage, de fermeté, de force & de résistance, aussi-tôt tout le corps, en se rabattant sur lui-même, devient plus compact, les muscles sont tendus, le col se roidit, les genoux se contractent, & la tête s'enfonce entre les épaules élevées (2). J'ignore jusqu'où l'on pourroit porter ce genre d'esquisses ; mais comme je ne prétends pas en donner une collection complète, je quitte ici le crayon, pour laisser à votre imagination, ou plutôt à votre esprit ob-

(1) Voyez Planche XIX, fig. 1.

(2) Voyez Planche XIX, fig. 2.

servateur , la satisfaction de suppléer à à ce qui peut y manquer.

D'après ce que j'ai dit plus haut de l'admiration qu'inspirent les objets corporels grands ou élevés , vous aurez sans doute fait la remarque , que toutes les fois que , plongés dans la contemplation d'un objet , nous ne faisons pas abstraction de nous-mêmes de l'idée que nous avons de cet objet , nous cherchons à en adopter les qualités & à nous y rendre entièrement semblables. Nous nous agrandissons avec ce qui est grand, le sublime nous élève, & ce qui est doux nous adoucit. Dans l'intuition des perfections morales , cet oubli , ou plutôt cet échange avantageux de notre *moi* contre un autre est beaucoup plus facile que lorsqu'il s'agit d'objets physiques ; & cet échange est précisément la première source de cette volupté intellectuelle que la peinture de caractères élevés , fermes & nobles , & le récit d'actions hardies , grandes & inspirées par l'amour de l'humanité nous font éprouver. Nous réveillons en nous-mêmes l'orgueil , la fierté , la chaleur d'ame ou la douce sensibilité que nous supposons dans notre héros ; & de cette manière tous ces

sentimens , en devenant assez forts pour produire des modifications visibles , doivent se peindre dans nos gestes & dans nos mines , précisément de la manière que ceux de pareilles perfections qui nous seroient propres , s'y exprimeroient.

Vous en avez un exemple dans le jeune *Polydore* de *Shakespeare* , lorsqu'il entend faire le récit des anciennes actions guerrières de *Belarius* , avec cet intérêt que ses propres vertus martiales & l'amour de la gloire assoupi dans son cœur devoient naturellement produire.

« Ce *Polydore*, dit *Belarius*, l'héritier de
 » *Cymbeline* & de la Bretagne , que son
 » père nommoit *Guiderius*.---Oh, Jupi-
 » ter ! lorsqu'assis sur un escabeau à trois
 » pieds, je raconte les exploits belliqueux
 » de ma jeunesse , toute son ame s'élance
 » vers mon récit , quand je dis : Ainsi
 » tomba mon ennemi ; ce fut ainsi
 » que je posai mon pied sur sa gorge ;
 » dans le moment son noble sang monte
 » & colore ses joues, la sueur couvre tout
 » son corps, il roidit ses muscles, il se met
 » lui-même dans la posture qui représente
 » l'action de mon récit. Et son jeune
 » frère *Cadwal* , autrefois *Arviragus* ,
 » dans une attitude semblable , anime ,

» échauffe mon récit , & montre que son
» ame sent bien plus encore (1) ».

Ainsi toutes les fois que nous entrons entièrement dans les sentimens & dans les pensées d'un autre , il n'y a rien à dire de neuf & de particulier des sentimens que nous transplantons , si je puis m'exprimer de la sorte , de son ame dans la notre. Mais lorsque nous faisons abstraction de nous-mêmes , ou quand peut-être nous nous mettons en opposition avec celui qui nous occupe , deux sentimens , savoir , la vénération & l'amour , s'offrent alors à la fois ; sentimens dont l'expression propre est très-remarquable.

(1) *Cymbeline* , *Acte III* , *scène 3*. La traduction ne peut pas rendre la beauté de l'original.

— — — He puts himself in posture
That acts my words. — — —



L E T T R E X X I.

LA vénération est l'admiration pour un être moral , de manière qu'en le comparant avec nous-mêmes , nous reconnoissons sa supériorité. Ce n'est que par cette comparaison que la vénération devient une affection du cœur , qui , comme telle , n'appartient par conséquent pas à la classe des affections agréables , ainsi que je m'en apperçois trop tard. Cependant il y a toujours quelque chose de satisfaisant dans l'ensemble de ce sentiment ; c'est-à-dire , tant que la représentation de la perfection étrangère est plus forte que celle de notre propre imperfection ; & comme , dans le cas contraire , la vénération se change dans un tout autre sentiment dont l'expression est très-différente , (par exemple , lorsqu'elle dégénère en envie & en malveillance , ou que dans son expression elle prend une nuance particulière , ce qui arrive lorsque la crainte ou la honte s'y affoient) elle pourra conserver la place

que je lui ai assignée parmi les affections agréables du cœur. D'ailleurs , la forme épistolaire n'exige pas une méthode aussi rigoureusement exacte qu'un ouvrage systématique.

La vénération est autant l'opposé de l'orgueil dans ses modifications extérieures , qu'elle l'est par sa nature même. L'expression de l'un & de l'autre de ces sentimens s'opère par la même métaphore ; car tous les deux mesurent les rapports intellectuels de la supériorité morale par ceux d'une hauteur physique ; mais il est naturel de renverser la métaphore suivant la qualité des rapports ; & la vénération fait que l'homme s'abaisse comme il s'élève lorsqu'il est enflé par l'orgueil. En présence d'un objet qui nous inspire de la vénération, non-seulement les muscles des sourcils , de la bouche & des joues devenus moins fermes , s'affaissent ; mais il en est de même de tout le reste du corps , sur-tout de la tête , des bras & des genoux. Lorsque les Orientaux croisent les mains sur la poitrine , tandis que le corps s'incline , leur intention est sans doute d'indiquer par cette nuance particulière la cordialité & la profondeur

du sentiment dont ils sont affectés ; & en ferrant leurs bras fortement contre le corps , ils cherchent à désigner la crainte , qui , comme je l'ai déjà remarqué plus haut au sujet de la honte , tient , de même que celle-ci , de très-près à la vénération. La raison en est facile à deviner ; car lorsqu'on compare une force étrangère avec notre foiblesse , le sentiment de celle-ci fait nécessairement naître la crainte ; & il nous est impossible de nous défendre de la honte toutes les fois que nous avons à redouter que l'être plus parfait ne s'aperçoive de nos imperfections. Ce sont aussi ces deux sentimens qui renforcent la tendance vers la séparation & l'éloignement , qui sont déjà fondés sur la nature même de la vénération ; car celui qui en est pénétré se croit indigne d'un commerce plus particulier avec l'être qui lui paroît supérieur en mérite , ainsi que l'orgueilleux est persuadé du contraire à l'égard de celui qu'il place au-dessous de lui. Le premier s'éloigne donc comme celui-ci à une certaine distance , & l'espace qu'il met entre l'objet de sa vénération & lui-même devient le symbole visible de leur différence morale.

Les affections de l'orgueil & de la vénération se rencontrent dans cette seule expression ; mais cette ressemblance n'est absolument qu'extérieure ; car il y a une différence totale entre l'intention ou le motif secret du geste propre à l'une & à l'autre.

Dans une de vos précédentes lettres vous avez élevé en passant un doute contre l'affertion , que l'inclination du corps est l'expression de la vénération adoptée par toutes les nations , tant policées que barbares. Je ne pénétrois pas alors votre pensée , mais je m'apperçois aujourd'hui que , selon vous , quelque petit peuple existant dans un coin reculé du globe , ou caché dans une île éloignée , pourroit bien faire une exception à cette règle générale ; & , si je ne me trompe , mon ami , vous aviez sans doute en vue la petite nation aimable & intéressante d'O'-Tahiti. Je conviens que Hawkesworth donne pour l'expression de la vénération adoptée par ce peuple l'usage de découvrir la partie supérieure du corps jusqu'aux hanches sans aucune restriction (1).

(1) Voyez l'*Histoire des derniers voyages autour*
Mais

Mais on peut demander si c'est avec raison ; car que feroit-ce , si cette nudité , du moins suivant le sens de l'origine de cet usage , ne désignoit que la franchise , la cordialité & l'innocence , qui dévoilent le sein , pour prouver que rien de méchant , rien d'infidieux n'y est caché ? Que feroit-ce , dis-je , si l'histoire ancienne de ce peuple , mieux connue , nous offroit peut-être la véritable origine d'une coutume qui lui est particulière ? La circonstance , que ces insulaires ne voulurent absolument pas permettre que l'héritier présomptif de leur île , ainsi que sa sœur , qui lui étoit fiancée , restassent dans le fort des Anglois , & que leurs chefs eux-mêmes étoient souvent si circonspects & si retenus dans leur commerce avec ces étrangers , annonce une crainte qui donne du

du monde , L. II. Du moment qu'on les vit venir de loin (le jeune héritier présomptif & sa sœur) Oberrea & plusieurs personnes de sa suite qui se trouvoient avec elle dans le fort , se découvrirent la tête & toute la partie supérieure du corps jusqu'aux hanches , & allèrent ainsi au-devant d'eux. Tous les autres Indiens , placés hors du fort , firent la même cérémonie. Par conséquent l'action de découvrir le corps est , selon toutes les apparences , chez ce peuple , un signe de vénération & de respect.

poids à cette conjecture , & qui sert en même-tems à la constater (1). Quoiqu'il en soit , l'origine & la signification de la cérémonie dont il s'agit ici , sont encore enveloppées de nuages trop épais , pour qu'on puisse en déduire une objection valable contre l'universalité d'un geste qu'on trouve chez toutes les autres nations connues. Au reste , cette singularité exclut aussi peu l'expression universelle de la vénération , que l'action de découvrir la tête peut le faire dans une grande partie de l'Europe où cet usage est adopté ; & votre objection n'auroit quelque force , qu'autant que Hawkesworth & Forster assurassent positivement que les insulaires de la mer du Sud ne s'inclinent jamais en marquant du respect ou de la vénération à leurs supérieurs ; mais ces auteurs n'avancent nulle part une pareille assertion , & il ne me seroit même pas difficile de prouver qu'ils disent plutôt le contraire.

L'amour contemple autrement que

(1) *Ibidem.* Comparez Forster , *Voyage autour du monde* , L. I , p. 251.

la vénération une perfection étrangère ; car si , affectés par ce sentiment , nous en comparons les différens degrés avec ceux de notre propre mérite , animés par l'amour , nous la considérons , ou , pour mieux dire , nous l'embrassons avec le plus vif desir , suivant les rapports avantageux qu'elle a non-seulement avec notre perfection personnelle , mais aussi avec notre bonheur. La simple beauté corporelle excite déjà en nous un sentiment doux & qui tient à l'amour ; mais l'amour proprement dit , qu'il faut distinguer de cette passion grossière qui rapproche les deux sexes , s'attache davantage aux qualités de l'ame , & sur-tout à celles du cœur ; & dans leur nombre il choisit de préférence celles dont les effets , ainsi que la beauté , flattent immédiatement le sentiment d'une manière agréable. Quand les charmes du corps se réunissent à ces qualités ; lorsque cet impérieux penchant qui attire les deux sexes l'un vers l'autre , ou quand la tendresse des pères envers leurs enfans , qui tient de si près à ce penchant , s'y associent , alors le sentiment monte sans doute au plus haut degré , & son expression devient

plus éloquente & plus animée. Même des perfections solides , plus chères à l'esprit qu'au cœur , peuvent faire naître l'amour ; mais l'expression de cette passion prend alors l'air vague d'une satisfaction tranquille & sévère : nous ferons donc mieux d'opposer ce sentiment sous le nom d'amitié ou de bienveillance , à cet autre sentiment plus caractérisé qui se distingue par une mollesse , une douceur & une tendresse qui lui sont propres & particulières.

Un philosophe anglois m'a épargné la peine de vous peindre l'expression de ce sentiment. Burke dit (1) : « Lors-
 » que nous avons sous les yeux des ob-
 » jets que nous aimons & qui nous plai-
 » sent , le corps , autant que j'ai pu l'ob-
 » server , prend l'attitude suivante : La
 » tête est un peu penchée d'un côté ;
 » les paupières se rapprochent plus qu'à
 » l'ordinaire ; l'œil , dirigé vers l'objet ,
 » se meut avec douceur ; la bouche est
 » entr'ouverte ; la respiration est lente ,
 » & de tems en tems coupée par un pro-
 » fond soupir ; tout le corps est replié sur

(1) *Recherches philosophiques sur l'origine de nos idées du Beau & du Sublime* , p. 286 de la troisième édition.

» lui-même , & les bras tombent négli-
 » gemment le long du corps. Tout ceci
 » est accompagné d'une sensation inté-
 » rieure de langueur & de défaillance ».

Ce qui suit est une remarque , qui , en
 la généralisant un peu , est vraie pour
 toutes les espèces d'expressions , & cette
 raison m'engage à la placer ici. « Ces
 » phénomènes sont plus ou moins vi-
 » sibles suivant la force de la sensi-
 » bilité de l'observateur , & le degré
 » de beauté de l'objet ; & pour qu'on
 » ne trouve pas notre description exa-
 » gérée , (ce qu'elle n'est certaine-
 » ment pas) il faut faire attention à
 » cette marche graduée de l'expres-
 » sion , qui , depuis le plus haut point de
 » la beauté parfaite de l'objet , & de
 » l'amour exalté au suprême degré du
 » spectateur , descend jusqu'au dernier
 » échelon de la médiocrité de l'un , &
 » de l'indifférence parfaite de l'autre ».

Comme les modifications indiquées par
 Burke appartiennent presque toutes à la
 classe des affections physiologiques , dont
 j'écarte les explications , je me bornerai
 à les distinguer ici , & à faire mention ,
 en peu de mots , des actions , par les-
 quelles se manifestent , à la vérité , aussi

l'amitié & la bienveillance , mais principalement l'amour.

Le premier & le plus essentiel des penchans de l'amour est celui qu'Aristophane désigne dans Platon par une fiction plaisante ; & cependant très-riche en idées ; savoir , le penchant de réunion & de communauté , qui , lors de la plus parfaite harmonie des ames , acquiert souvent un tel degré de force que si , suivant l'expression du comique Grec , Vulcain descendoit du ciel pour unir les deux amans , comme il assembleroit dans sa forge deux morceaux de fer à coups de marteaux , ils se trouveroient au comble de leurs vœux (1). Les amans , en se ferrant les mains , ou en entrelaçant leurs bras , obéissent à ce doux penchant. C'est ce même penchant qui les attire , lorsque , se tenant étroitement embrassés , ils réunissent leurs joues & leurs lèvres brûlantes , & que , se passant mollement le bras autour du col , ils reposent alternativement la tête sur le sein l'un de l'autre. La sublime & pure amitié , dégagée

(1) Platon , *Sympos.* édit. Wolf , p. 52.

de toute affection érotique , témoigne aussi son contentement intérieur , son desir d'une communication réciproque des ames , son harmonie de sentimens , d'idées & de vœux par le rapprochement & la réunion des corps : soit par un serrement de mains , par des embrassemens , par le baïser , ou par tel autre moyen que les différens peuples ont adopté à cet effet. L'habitant de Madagascar , qui ignore les expressions plus animées de l'amitié , se contente de poser sa main dans celle de son ami sans la ferrer & sans embrasser celui-ci (1) ; & l'insulaire de la nouvelle Zélande , lorsqu'il veut prouver sa bienveillance , presse son nez contre celui de son ami , comme nous autres Européens joignons nos lèvres ou nos joues dans le baïser de l'amitié.

Un second penchant , également naturel , qui caractérise l'amour , est celui qui nous porte à améliorer le sort de l'objet aimé , d'augmenter ses perfections & de les mettre dans le jour le plus avantageux , d'acquérir , par

(1) *Voyages de Sonnerat* , édit. de Leipzig , p. 317.

des obligations qu'on lui impose , de nouveaux droits à sa bienveillance & à son affection, ou de donner par ce moyen plus de force aux qualités qui nous sont les plus chères ; & , lorsqu'il plaît principalement par sa beauté d'en relever l'éclat , & d'en écarter tout ce qui pourroit en affoiblir ou cacher les charmes. --- Quand Schroeder (1) , dans le rôle du capitaine *Wegfort* (2), après avoir retrouvé sa fille fugitive , commence à ajouter foi aux protestations qu'elle lui fait de son innocence , on le voit d'une main tremblante , & en lui parlant avec amitié , écarter de son visage ses cheveux en désordre , que les fatigues d'une nuit passée sur pied avoient dérangés. En vous représentant seulement ce jeu en imagination , ne sentez-vous pas combien il y a de vérité , de naturel , & à quel degré il exprime les sentimens du cœur ? Le tendre père , trop long-tems privé du bonheur de voir sa fille chérie , veut en jouir à son aise ; il ne peut souffrir aucune ombre , aucun

(1) Célèbre acteur allemand.

(2) Dans l'*Écrin de diamans* , comédie de Sprickmann , *Acte IV* , scène 7.

obstacle qui pourroit lui cacher le moindre trait de cette figure charmante. Il voudroit pouvoir effacer jusqu'à la dernière trace du chagrin qui a navré le cœur de son enfant ; avec autant de facilité que sa main caressante écarte les cheveux qui couvrent son visage. Par cette aimable sollicitude , il veut lui faire sentir quel bon père elle a le bonheur de posséder ; & en lui prouvant ainsi sa confiance & sa joie , il cherche à se l'attacher de nouveau par les liens de la reconnoissance. Des traits de ce genre , qui portent l'empreinte de l'ame entière , & qui sont cependant si simples & si faciles qu'ils paroissent devoir s'offrir à tout le monde , caractérisent l'homme de génie : plus les artistes inspirés par le génie sont rares dans toutes les classes , & plus de pareils traits frappent le connoisseur.

En parlant de l'amour , je dois ajouter en passant une réflexion sur les modifications que les affections intuitives , aussi-bien que les desirs , empruntent de leur objet. L'amour , par exemple , a une propriété caractéristique , lorsqu'il consiste en une piété fervente ou en une contemplation concentrée de quelque objet agréable de l'imagination , qui , loin

d'être réellement présent aux sens extérieurs , n'est pas même supposé comme tel par la pensée. Une prunelle cachée derrière les paupières , avec un regard qui n'est dirigé vers aucun point fixe , qui par conséquent est moins brillant , & semble concentré dans l'intérieur ; tandis qu'un sombre nuage couvre , pour ainsi dire , l'œil , sont les traits les plus remarquables de cette nuance ; traits qui finissent par devenir à la longue un caractère permanent de la physionomie d'un pareil dévot ou enthousiaste , constamment occupé de semblables idées. Lorsque les traits de l'accablement de la douleur se réunissent à ceux que je viens de décrire , l'œil morne & éteint annonce alors une souffrance intérieure & mystique , une imagination qui couve en secret des idées exaltées d'un genre triste & mélancolique. On pourroit dire quelque chose d'approchant de la vénération , ainsi que de quelques-autres modifications ; mais nous avons encore beaucoup de matières importantes à traiter , dont je crois devoir m'occuper de préférence.



L E T T R E X X I I.

L'ESQUISSE que je vous ai tracée dans ma dernière lettre de l'expression de l'amour vous paroît donc incomplète , & selon vous je n'aurois pas dû regarder cette affection comme un doux sentiment de l'homme heureux ,

--- *Cui placidus leniter afflat amor* (1) ;

mais plutôt comme une sensation amère & douloureuse du misérable dont elle trouble le repos :

--- *Quem durus amor crudeli tabe peredit* (2) ?

Vous oubliez sans doute , mon ami , que nous n'examinons encore que les affections agréables , & que nous n'avons même voulu considérer que leurs expressions pures & simples , ainsi que leurs nuances caractéristiques & le plus pré-

(1) Tibulle , *El. L. II. El. I* , v. 80.

(2) Virgile , *Enéide* , *L. VI* , v. 442.

cifément déterminées. Parconséquent si celle de l'amour triste , malheureux & prêt à s'abandonner au désespoir prend entièrement l'expression d'autres affections , ou y participe du moins d'une manière très-intime , je n'ai pas eu tort de n'en pas faire mention , principalement ici. Je puis de même , à ce que je crois , passer sous silence l'estime ; car l'expression de ce sentiment , ainsi qu'un coup-d'œil rapide jetté sur le deffin de le Brun le prouvera , n'a aucun caractère propre & distinctif : empruntée de la vénération , elle est seulement plus modérée , & une certaine assurance franche , quoique modeste , y prend la place de la crainte respectueuse.

Commençons l'examen des affections intuitives désagréables par les sentimens qui sont opposés à la vénération & à l'orgueil ; savoir , le mépris & la honte. Le premier de ces sentimens consiste à ravalier les autres au-dessous de nous-mêmes , en concevant une plus haute idée de nos personnes , de nos qualités , & de nos idées que de celles d'autrui ; le second consiste à nous rabaisser nous-mêmes dans l'esprit des autres , en trouvant qu'une de nos imperfections

ou de nos foibleſſes leur eſt connue. Si à ce rabaifſement ſ'allie l'idée que l'imperfection étrangère ou l'opinion défavorable des autres à notre égard peut avoir une influence réellement nuifible pour nous , alors ces ſentimens ceſſent d'être purs , quoiqu'ils ne changent pas abſolument de nature. La crainte ſe mêle à la honte ; la haine & la malveillance au mépris. Je dois vous avertir qu'il ne ſ'agit ici que des expreſſions pures , & que je ne conſidère parconſéquent le mépris & la honte qu'en tant qu'un jugement défavantageux , ſans l'idée concomitante de quelque'influence nuifible & réelle, en eſt l'origine.

Le jeu du mépris eſt la bouffiſſure de l'orgueil ; toute la différence qu'il y a entre ces deux ſentimens , c'eſt que ce dernier eſt plus occupé des perfections perſonnelles , & l'autre des imperfections d'autrui. Les autres marques du mépris ſont de détourner le corps & de ſe préſenter de côté , de lancer d'un air fier un regard rapide , & quelquefois auſſi jetté négligemment par-deſſus l'épaule , comme ſi l'objet n'étoit pas digne d'un examen plus at-

tentif & plus sérieux ; il arrive souvent qu'on y associe l'expression du dégoût indiqué par le nez froncé & la lèvre supérieure un peu élevée ; & quand celui qu'on méprise paroît avoir une idée trop avantageuse de lui-même , & vouloir opposer de la fierté à notre jugement , l'œil le mesure alors d'un air railleur , tandis que la tête se penche un peu de côté , comme si , de sa hauteur , l'on avoit de la peine à appercevoir toute la petitesse de l'homme ; les épaules s'élèvent , un rire dédaigneux & mêlé de pitié annonce le contraste qu'on remarque entre notre grandeur imaginaire & sa petitesse réelle. Si les objets qui excitent notre mépris ne sont pas des êtres pensans , mais des choses inanimées (quoique ces choses ne soient méprisées communément que par leurs rapports avec certaines personnes) nous exprimons le peu d'intérêt qu'elles nous inspirent , en faisant semblant de vouloir les repousser ou jeter loin de nous , & nous appliquons figurément ces expressions aux objets moraux , aux idées , aux sentimens , aux caractères , &c. Une des expressions les plus sensibles du mépris est de négliger l'interlocu-

teur , de traiter avec indifférence sa personne , ses actions , ses passions , soit en restant dans une tranquillité parfaite , soit en s'amusant à de petites occupations , de manière à lui faire croire qu'on paroît avoir oublié sa personne & ce qui l'intéresse , au point même de ne plus se souvenir de sa présence. Cette indifférence devient insupportable , lorsque , animé par son objet , on est presque hors de soi-même ; car manquer son but après qu'on a ramassé toutes ses forces pour l'atteindre , & le manquer de la manière la plus humiliante , en n'excitant pas même la plus légère attention , est une espèce d'anéantissement de notre propre mérite & de notre existence. De - là vient cet effet frappant du contraste , lorsqu'un acteur continue tranquillement ses occupations , soit en feuilletant un livre , en prenant du tabac avec un air d'indifférence , en rajustant son habillement , ou en fredonnant une chanson enjouée ; tandis que son interlocuteur , transporté de fureur , est prêt à se déchirer lui-même.

Le jeu de la honte varie , comme celui du mépris , suivant la différence

des circonstances : tantôt , par exemple , elle fait prendre la fuite , & tantôt elle nous fait tenir ferme , suivant que l'un ou l'autre parti nous paroît le plus propre à masquer notre foiblesse découverte. La Nymphé, surprise au bain, fuit d'un pied léger avec ses vêtemens ramassés à la hâte , vers le prochain bocage , pour échapper aux regards indiscrets du Satyre curieux. Celui qu'on accuse d'un défaut moral , cherche à cacher sa foiblesse , & à détruire , par sa présence , l'opinion défavantageuse qu'on pourroit en concevoir à son égard ; & suivant que sa faute est plus ou moins publique , son impudence & sa dissimulation plus ou moins grandes , son interlocuteur plus ou moins indifférent ou respectable , il manifeste le desir d'en prévenir le jugement défavorable par toutes sortes de mouvemens confus & d'excuses balbutiées ; ou par une attitude roide & immobile , accompagnée d'un silence morne & d'un découragement complet , il avoue son impuissance à se soustraire à l'affront mérité. Vous avez vu quelquefois , je pense , des gens d'un esprit borné , qu'une honte vive & méritée a rendu immobiles comme des statues

statues , au point de ne pouvoir avancer ni reculer. Le sentiment très-désagréable de leur foiblesse découverte , entretenu & augmenté à chaque instant par la présence du témoin , leur fait desirer un prompt éloignement ; mais ils sont en même tems tourmentés de la crainte de s'avouer coupables par leur retraite ; ils voudroient dire quelque chose pour leur défense , s'ils ne redoutoient pas d'aggraver le mal , & d'ajouter , par des excuses maladroites , de nouveaux motifs au mépris qui les accable. Cette irrésolution les assujettit dans leur attitude peignée & à demi renversée ; ils sentent bien la sotte figure qu'ils font ; mais après avoir cherché vainement les moyens de se tirer d'embarras , ils finissent par tirailler quelque partie de leur vêtement , ou par tourmenter le cha peau qu'ils tiennent à la main. Qu'on leur ordonne de s'éloigner , & l'on verra qu'ils obéiront à regret & à pas traînans ; ou même , sans se mettre en mouvement , ils attendront qu'on les pousse , pour ainsi dire , hors de la place qu'ils occupent. Cette obstination de ne point en venir à un aveu , & de ne point se soumettre au mépris , dure autant que le désir de

s'arracher à cette situation pénible , & devient plus roide & plus opiniâtre à proportion que leur propre foiblesse se dévoile davantage , & que l'opinion défavorable qui en résulte se manifeste d'une manière plus décidée & moins équivoque.

Au reste , il y a une chose qui est au-dessus des forces de l'homme livré à la honte , quelque desir qu'il ait de se soustraire au mépris ; il lui est impossible de fixer d'un œil franc & décidé une personne dans le regard de laquelle il veut chercher à lire le jugement qu'elle porte de lui , & si sa foiblesse est connue ; dès ce moment , il ne jette qu'un coup - d'œil furtif & de travers , semblable à un espion timide & toujours préparé à la fuite , qui connoît le danger dont il est menacé si on le prend sur le fait , & qui ne se sent ni le courage ni l'adresse de s'en garantir. L'homme honteux n'ignore pas que l'air de son visage , en général , & surtout ses yeux , expriment de la manière la plus sûre & la moins équivoque le sentiment intérieur qui l'agite ; & comme il lui importe de ne pas trahir sa propre turpitude , il cherche à cacher

à tout observateur habile des témoins qui peuvent déposer contre lui , & à commander à ses propres regards , toujours prêts à trahir son secret. Du moment que sa foiblesse s'est montrée trop à découvert , & que le jugement de celui qui l'observe ne souffre plus de doute ; dès ce moment, dis-je , ses regards se fixent subitement vers la terre , & le desir de se justifier n'a plus assez de force pour les faire relever jusqu'à la hauteur du visage de son adversaire , & moins encore jusqu'à celle de ses yeux ; car quelque grand que puisse être ce desir , la crainte de se trahir entièrement le maîtrise ; de sorte qu'il doit avoir une répugnance insurmontable à acquérir une connoissance complete des pensées & des sentimens de son interlocuteur , qui , par le jeu de ses mines manifesterait avec tant de certitude son mépris. Une femme laide & coquette craint moins de rencontrer une glace fidelle , que l'homme que la honte domine ne redoute des yeux dans lesquels il s'attend à voir tous ses défauts imprimés d'une manière aussi exacte que frappante. Rien n'est donc plus sensible à l'homme accablé de honte ,

que de voir que l'on cherche à rencontrer son regard : il baisse & colle , pour ainsi dire , son visage contre sa poitrine ; son col se roidit comme s'il vouloit résister contre les efforts qu'on pourroit faire pour relever sa tête , & il détourne ses yeux timides ou les cache même derrière les paupières. --- Toutes ces observations nous démontrent jusqu'à l'évidence la vérité de cette maxime d'Aristote : « La honte est dans les » yeux (1) ».

Je ne dirai rien de la rougeur des joues , qui est une autre expression physiologique de la honte. Vous pouvez consulter le passage cité d'Aristote , si vous avez envie d'en avoir une explication bien exacte. Ce que les physiologues disent de certains entrelacemens des nerfs , qui tantôt affectent diversément les artères de la tête , tantôt y accumulent le sang ou l'en écartent , peut être très-vrai ; mais cela ne sert nullement à résoudre la question que nous traitons ici ; car il ne s'agit pas de savoir si le mécanisme du corps peut rendre

(1) *Problem. Sect. XXXI, Quest. 3.*

la pâleur & la rougeur possibles , & de quelle manière cela se fait ; mais pourquoi ce mécanisme est mis en jeu dans les passions. Je suis enchanté que la forme de notre correspondance , & la déclaration que j'ai faite plus haut me dispensent d'entrer dans des recherches à cet égard ; car il est aussi facile de s'y livrer , qu'il seroit mal-aisé de ne s'y pas égarer , à cause de l'obscurité de la matière.

L E T T R E X X I I I .

LA haine & le mépris , la honte & le repentir peuvent se trouver ensemble ; mais on peut aussi mépriser sans haine , & avoir de la honte sans repentir ; c'est-à-dire qu'on peut avoir du mépris pour une imperfection qu'on remarque dans autrui , mais qui ne peut pas être nuisible à nous-mêmes ni aux personnes que nous aimons , sans que cette mauvaise qualité excite notre haine ; & de même l'on est honteux , sans cependant avoir du repentir , lorsqu'on ne voit dans sa propre imperfection qu'une foiblesse , dont

l'absence seroit peut-être un plus grand défaut , & dont on est seulement fâché que les autres aient une idée trop claire & trop vive. Les affections désagréables que je me propose d'examiner dans cette lettre sont d'une autre nature ; elles naissent de la représentation qu'on se fait de maux réels qui nuisent à notre bonheur , & qui pourroient le détruire. Je n'en trouve que quatre à distinguer par rapport à l'art du comédien , dont deux se rapportent à la cause , & deux au sentiment du mal.

Les deux premières de ces affections , qui ont rapport à la cause du mal , ne sont que des desirs muets , qu'on cache , dont on arrête l'activité , & qu'on n'apperçoit peut-être aussi que d'une manière confuse ; elles nous portent à attaquer l'objet qui les inspire , ou à nous en détacher avec effort. La crainte proprement dite ne leur donne pas toujours naissance ; une forte d'estime accordée à celui qui nous offense influe assez volontiers sur nos sentimens ; quelquefois des égards qu'on se doit à soi-même font impression sur notre manière de penser ; mais souvent aussi nous sommes gouvernés par d'autres considérations

tout-à-fait différentes , fondées sur le mépris ou sur l'estime & l'attachement qu'on a pour la personne de qui nous avons à nous plaindre. Lorsqu'un homme est chagriné par une femme qu'il aime ; quand une personne illustre par son rang & par ses qualités personnelles se trouve insultée par un homme du peuple ; tous les deux commandent à leur colère , prête à éclater : l'un par amour pour sa compagne , l'autre pour ne pas se compromettre ; & tous les deux , en luttant ainsi contre leur colère , qu'ils concentrent ou étouffent dans l'intérieur de leur ame , peuvent pâlir & trembler , comme s'ils étoient réellement saisis de crainte. Ce sentiment pourroit être rendu par *fâcherie* , dénomination qui exprime ce mélange de colère & de ce je ne fais quoi , dont je cherche inutilement le mot propre. Vous avez trouvé dans ma dix-septième lettre la description des modifications extérieures de cette affection , sur-tout dans les passages que j'ai empruntés des meilleurs philosophes & des auteurs les plus estimés. Mendelssohn y donne à ce sentiment le nom de *chagrin* , causé par une offense ; dénomination dont je ne suis pas satisfait , parce qu'elle

n'indique pas l'essence de cette affection , & sa différence avec celles qui lui sont opposées , aussi exactement que je le desirerois à présent. Le mot chagrin n'exprime pas comme celui de fâcherie le rapport à la cause du sentiment désagréable ; puisque , craintifs ou indulgens , le chagrin nous porte à nous éloigner de l'objet qui le cause , tandis que la fâcherie nous dispose plutôt à nous en approcher & même à l'attaquer. Je me rappelle encore que ce dernier sentiment se change en haine , lorsqu'on reconnoît un être moral pour la cause de sa situation malheureuse ; mais le jeu de cette haine n'a rien de particulier , excepté que , lors de la présence de l'objet qu'on hait , le regard courroucé se porte sur lui , tandis que le corps s'en détourne avec un mouvement de colère.

Je suis obligé d'entrer dans de plus grands détails à l'égard des deux autres espèces d'affections désagréables qui se rapportent au sentiment du mal. Je les nomme *souffrance* & *abattement* , ou *mélancolie*. La souffrance est une affection inquiète & active qui se manifeste par la tension des muscles.

C'est une lutte intérieure de l'ame contre la sensation douloureuse , & un effort de la surmonter & de s'en débarrasser. L'abattement ou la mélancolie , est , au contraire , une affection foible & passive : c'est un relâchement total des forces , une résignation muette & tranquille , sans résistance ni contre la cause , ni contre le sentiment même du mal. La cause du mal est ou supérieure à nous , ou elle ne peut plus être repoussée ; aussi ne voulons - nous pas , ou , pour mieux dire , ne pouvons-nous pas penser à la vengeance. Le sentiment du mal a déjà lassé notre résistance & affoibli nos forces , & par conséquent il a déjà perdu de sa violence. Le premier sentiment de Niobé , privée de ses enfans , fut l'étourdissement ; le second , la fureur de la douleur portée au suprême degré ; le troisième seulement fut l'abattement ou la mélancolie ; car les dieux , émus de pitié , ne la changèrent en rocher qu'après qu'elle fut de retour dans sa patrie.

Cicéron est d'avis que , par cette fiction de la métamorphose de Niobé , on a voulu indiquer le silence éternel

de la tristesse (1), & cette explication me paroît assez naturelle pour être adoptée. Voyez, au reste, si l'on ne pourroit pas en donner une autre plus convenable à l'art du geste. Il me semble que l'immobilité est une qualité que l'aspect d'un rocher offre plus facilement à la pensée que le silence ; & une douleur pleine & profonde, telle qu'on doit se représenter celle d'une mère si cruellement privée de tous ses enfans, est en effet immobile ; elle est plongée toute entière dans la représentation de son malheureux sort ; & ainsi que l'ame fixe, pour ainsi dire, d'un œil hagard cette seule idée, le corps entier, suivant une analogie qu'on a déjà remarquée souvent, conserve aussi une seule & même attitude (2). Un

(1) *Tuscul. Quæst. L. III, c. 26. Niobe fingitur lapidea, propter æternum, credo, in luctu silentium.*

(2) Comparez Ovide, *Métamorph. L. VI, Fab. 3, v. 303-309*, où la métamorphose de Niobé est aussi expliquée par l'immobilité, mais lors de son premier abasourdissement.

Dirigitque malis. — — —

————— ——— Lumina mæstis

Stant immota genis: nihil est in imagine vivi. —

Nec flechi cervix, nec brachia reddere gestus,

Nec pes ire potest. — — —

autre terme de comparaison , qui ne me paroît pas moins juste , est l'insensibilité ; car une mélancolie profonde & livrée à ses idées sombres est indifférente à tout ce qui l'entoure ; elle ne prend garde ni aux actions , ni aux discours d'autrui , & il n'y a aucun objet qui puisse l'engager à élever ses regards fixés vers la terre. Quelques-unes des belles situations de *Clémentine* , dans l'*histoire de Grandison* , expliqueront ceci mieux que les exemples que je pourrois emprunter du théâtre. Avec quelles vives instances le Général ne doit-il pas prier sa sœur , jadis si complaisante : « Ne nous dédaignez pas ! » N'ayez point pour nous du mépris ! Si » vous nous aimez encore , honorez-nous » d'un regard amical » (1) ! Et lorsque , se rendant à sa prière , elle est prête à sourire. --- Mais ai-je besoin de raconter ce trait à un lecteur passionné de *Grandison* , qui certainement le fait par cœur ?

Le commencement de cette immobilité & de cette insensibilité qui se ma-

(1) Histoire de Sir Charles Grandison , Tome V. L. 1.

nifestent lorsque la mélancolie est parvenue au suprême degré, s'annonce déjà dès le principe par une certaine nonchalance & froideur. Tout s'affaïsse dans l'homme triste : la tête foible & lourde tombe du côté du cœur ; toutes les jointures de l'épine dorsale , du col , des bras , des doigts , des genoux sont lâches ; les joues sont décolorées , & les yeux dirigés vers l'objet qui cause la tristesse ; ou s'il est absent, les regards sont fixés vers la terre ; tout le corps même s'y penche :

Ad humum mæror gravis deducit (1) ;

le mouvement de tous les membres est lent , sans force & sans vie ; la marche est embarrassée , lourde & si traînante qu'on diroit que des liens empêchent les jambes de faire leurs fonctions ; toutes les expressions des autres sentimens , sur-tout des sympathiques , perdent de leur vivacité ; le desir de plaire cesse avec l'intérêt qu'on ne prend plus aux objets environnans ; l'extérieur est

(1) Horat. *De arte poetica*, v. 110.

négligé , comme l'habillement d'*Hamlet* , lorsqu'avec le pourpoint ouvert , sans chapeau sur la tête , avec des bas tombant en désordre sur la cheville des pieds , il entre chez *Ophélie* (1) , ou comme le costume d'*Antiphile* , suivant la peinture que Syrus en fait :

--- --- --- *Offendimus*

Mediocriter vestitam veste lugubri ---

Sine auro ornatam , ut quæ ornantur sibi ;

Nulla mala esse re expolitam muliebri :

Capillus passus , prolixus , circum caput

Rejectus negligenter. --- (2).

(1) *Acte II, Scène 1.*

(2) *Térence, Heautontim. Acte II, Scène 3, v. 44-50.* En relisant ce passage , je trouve que Syrus veut seulement indiquer à Clinias , que pendant son absence sa maîtresse n'a pas pensé à faire d'autres conquêtes , parce qu'elle n'auroit pas tant négligé sa parure si tel eut été son dessein. Cependant la suite prouve que la mélancolie de cette belle avoit aussi beaucoup de part à cette négligence ; on s'en convaincra en lisant les vers 62-66.

Cl. ———— Quid ait , ubi me nominas ?

Syr. Ubi dicimus , redisse te & rogare , uti

Veniret ad te : mulier telam deserit

Continuo & lacrumis opplet os totum sibi,

Ut facile scires , desiderio id fieri tuo.

Ajoutez à ces traits la pâleur des joues , la tête souvent légèrement soutenue par la main à la hauteur du front , les yeux couverts dans cette attitude par les doigts , l'amour de la solitude & de l'isolement , la bouche cuverte , la respiration lente & silencieuse , entrecoupée de tems en tems par de profonds soupirs , & vous en aurez assez pour former l'image de la mélancolie avec de petites nuances très-variées , mais toujours ressemblantes en général. Vous me dispensez sans doute de vous donner l'explication de ces traits ; on les comprend tous très-facilement lorsqu'on examine la nature même de cette affection , sur-tout leur analogie avec la situation de l'homme livré à la tristesse , qui aime tant à s'attacher à une seule représentation , dont les idées , avancent si lentement d'un signe caractéristique à un autre , & qui renonce si complètement & si volontairement (à cause de l'espèce de douceur attachée à la force de sa tristesse) à toute espèce de résistance contre le sentiment du mal dont il est accablé (1).

(1) Voyez Planche XX , fig. 1.

Vous trouverez tout cela autrement prononcé dans l'affection de la souffrance , à quelques légères ressemblances près. Ici les mines & les mouvemens décèlent ensemble l'inquiétude , & le combat intérieur de l'ame avec le sentiment douloureux du mal. L'homme qui souffre n'est plus , comme le mélancolique , foible & abattu ; il est oppressé , il éprouve des angoisses ; les angles des sourcils s'élèvent vers le milieu du front ridé , & vont , pour ainsi dire , au-devant du cerveau troublé & agité par une forte tension ; tous les muscles du visage sont tendus & en mouvement ; l'œil est rempli de feu , mais ce feu est vague & vacillant ; la poitrine s'élève rapidement & avec violence ; la marche est pressée & pesante , tout le corps s'allonge , s'étend & se contourne , comme s'il avoit un assaut général à soutenir ; la tête , jettée en arrière , se tourne de côté en portant un regard suppliant vers le ciel ; les épaules s'élèvent avec une violente contraction ; (mouvement facile , par conséquent assez ordinaire à de moindres degrés de souffrance , comme à la pitié & à la plainte ironique) tous les muscles des

bras & des pieds se roidissent ; les mains fermées , qui se tiennent avec force , se quittent , & souvent elles se retournent en se détachant du devant du corps , ou elles pendent vers la terre avec les doigts fortement entrelacés (1). Lorsqu'enfin les pleurs inondent le visage , ce ne sont pas les larmes pleines , gonflées & isolées qui s'échappent des yeux de l'homme qui n'a pu assouvir sa colère ; ce ne sont pas non plus les larmes douces & taciturnes du mélancolique qui coulent d'elles-mêmes des vaisseaux pleins & relâchés ; c'est un torrent, qu'une commotion visible de la machine entière & des secousses convulsives de tous les muscles du visage expriment avec force des glandes lacrymales.

La souffrance étant par sa nature si active & si inquiète , vous comprendrez facilement que dans ses attaques médiocrement fortes, l'homme qui souffre doit se livrer à toutes sortes de mouvemens indéterminés ; & que , s'agitant en tout sens sur son siège, il s'élancera tantôt

(1) Voyez Planche XX , fig. 2.

en suivant des directions irrégulières ; tantôt il errera à l'aventure , tourmenté par une anxiété secrète. L'individu qui souffre ressemble au malade , qui , éprouvant dans toutes les situations des inquiétudes & un mal-aïse , espère sans cesse d'en trouver enfin une plus commode ; mais qui , se tournant de côté & d'autre , la cherche toujours sans jamais la trouver. Lorsque la souffrance va jusqu'au désespoir , alors ces mouvemens irréguliers causés par une anxiété intérieure , deviennent violens : dans cet état l'homme se jette à terre , il se roule dans la poussière , s'arrache les cheveux , se déchire le front & le sein. --- Je me rappelle de vous avoir déjà donné , dans une de mes précédentes lettres , des exemples qui viennent à l'appui de cette observation , & d'y avoir ajouté l'explication , qu'une réflexion rapide peut offrir à tout le monde. Cléopâtre & Œdipe furent tous les deux les auteurs de leurs infortunes ; ils tournèrent leurs mains contre eux-mêmes avec la même fureur que la colère met à punir l'offense ; ne devoit-on pas croire par conséquent que la colère , causée par leurs propres folies , ait armé leurs mains pour s'en punir ?

Mais nous avons vu que lors même qu'aucune idée de repentir n'a lieu , & que l'homme , pleinement convaincu de la justice de sa cause , dirige entièrement l'attaque vers celui qui l'a offensé , & dont il veut la destruction ; qu'alors aussi il exerce sa fureur sur lui-même , au défaut du véritable objet de sa vengeance. Nous voyons donc pourquoi dans les souffrances brûlantes & insupportables le même effet a lieu , sans que l'homme soit pour cela animé de colère contre lui-même (dont , en général , on ne peut pas se faire une idée trop nette) ni contre les autres. A qui , en effet , une épouse malheureuse s'en prendroit-elle dans le premier tumulte de ses affections , lorsque , près du tombeau de l'objet de son amour , & déchirée par le sentiment douloureux de sa perte , elle s'arrache les cheveux ? Cependant une certaine uniformité d'effets en présuppose une dans la cause ; & à quelle cause commune pourroit-on attribuer les violences que le repentir , la vengeance & la douleur déterminent l'homme à exercer sur lui-même ? A mon avis , dans chacun de ces cas elles ne font autre chose que les explo-

sions de la douleur , que les efforts de l'ame , par lesquels elle cherche à se débarrasser de l'idée insupportable d'un mal , ainsi que des sensations désagréables causées par les effets physiques de cette idée. Cette dernière circonstance me paroît démontrée , parce que la tête , le front , le sein , les joues , & les flancs sont principalement exposés à l'attaque ; ainsi elle se fait précisément sur les parties dans lesquelles les passions font le plus fermenter le sang , & où elles causent les émotions les plus fortes dans le système nerveux. Il semble que l'ame cherche à appaiser le tumulte intérieur du sang en lui faisant jour ; & quand même le desir qu'elle a de se soulager lui cause une nouvelle douleur , parce qu'elle le satisfait avec trop d'impétuosité , cette douleur produit cependant un bon effet , en ce qu'elle détourne pour quelque tems l'attention du mal le plus insupportable en la dirigeant vers un autre d'une nature différente. La critique de Bion étoit donc plus spirituelle que solide , lorsque l'action d'Agamemnon , qui , dans l'*Iliade* , s'arrache les cheveux , lui a paru ridicule & déplacée. Il est certain que ce n'est point par une tête chauve qu'on

soulage la douleur, mais bien par l'action par laquelle on se dépouille de ses cheveux (1). Les violences causées par une conscience déchirée de remords ont encore un motif plus fin, qui paroît si important au philosophe romain; c'est-à-dire, que la pensée d'une justice exercée sur soi-même tranquillise & console en quelque sorte l'ame. A force égale, l'affection du repentir agira en pareils cas avec plus de douceur que celle de la colère, parce que dans la première l'homme a son propre individu pour objet immédiat; tandis que dans l'autre, pensant d'abord à celui dont il a reçu une offense, il est rejeté ensuite sur ses propres imperfections physiques & morales par l'impossibilité d'assouvir sa vengeance.

Mais, me demanderez-vous, quelle raison plausible peut-on alléguer de ce que les insulaires d'O-Tahiti ne croient pas donner une plus forte preuve de

(1) Cicéron à l'endroit cité. — *Hinc ille Agamemno Homericus & idem Accianus. --- Scindens dolore identidem intonsam comam.*

In quo facetum illud Bionis, perinde stultissimum regem in luctu capillum sibi evellere, quasi calvitio major lavaretur.

leur joie au retour d'un objet chéri ; qu'en se meurtrissant le sein , en s'arrachant les cheveux , & en se blessant à la tête , aux mains & au corps ? C'est ainsi que la mère d'Omai , en revoyant son fils , se déchira de la manière la plus cruelle avec une dent de requin , tellement que son sang ruisseloit de tous côtés (1). A mon avis , les violences exercées sur soi-même ne sont , dans ce cas comme dans la colère , que des efforts pour faire jour à une sensation désagréable & insupportable. La joie immodérée n'est-elle pas une sorte de souffrance pour l'Européen policé , dont le sang est moins bouillant , & qui , en général , n'a que des passions tranquilles ? Et le tumulte qu'elle excite dans son intérieur ne peut-elle pas le faire tomber en foiblesse ? Maintenant si l'on réfléchit à la violence des passions d'un peuple à demi barbare , qui habite un climat où les phénomènes moraux sont aussi impétueux que ceux du monde physique , & où les passions , semblables à un coup de vent , com-

(2) Forster , *Journal du voyage dans la mer du Sud* , en 1765-1780.

pensent la brièveté de leur durée par leur intensité ; si l'on réfléchit , dis-je , à toutes ces circonstances , quelle explosion d'une joie immodérée pourra encore surprendre ? Les voyageurs rapportent que le visage des O-Tahitiens offre des expressions infiniment plus fortes de toutes les affections de l'ame qu'on n'en remarque sur nos physionomies. Il est donc naturel de penser que leurs actions passionnées sont déterminées par un sang si bouillant & si impétueux , qu'il seroit difficile de nous en former une idée.

Je viens de parler des affections désagréables de la même manière que j'ai parlé de celles qui sont agréables, en les prenant dans les degrés supérieurs, où leur expression est la plus forte & la plus éloquente. J'ai tâché en même tems de peindre celles qui sont pures & simples , & non pas celles qui offrent différentes nuances , qu'elles empruntent si souvent les unes des autres. L'examen de ces nuances , s'il me paroïssoit nécessaire , appartiendrait à la théorie de l'expression composée , dont il sera question par la suite ; mais des motifs , que vous approuverez sans doute , m'engagent à les passer ici entièrement sous silence.

L E T T R E X X I V.

JE commencerai cette lettre par une petite remarque que je n'ai pu placer ailleurs : il me restera assez de tems pour répondre à l'objection que vous me faites sur la manière incomplète dont , jusqu'à présent , j'ai traité mon sujet , ou de vous donner gain de cause si je ne trouve rien de valable à y opposer.

La remarque dont il s'agit a déjà été faite par Garrik , & chaque amateur du théâtre , qui a de la sensibilité & un coup-d'œil juste , pourra la faire également ; mais je ne me rappelle pas de l'avoir trouvée quelque part généralisée ; cependant plus je fréquente le théâtre , & plus je trouve qu'elle est applicable en mille occasions ; & que , transformée en un conseil général , elle peut devenir très - utile aux acteurs.

Garrik doit avoir dit un jour à un comédien françois , qui lui demandoit son avis sur la manière dont il avoit joué dans une pièce : « Vous avez rempli

» le rôle d'ivrogne avec beaucoup de
 » vérité ; & , ce qui est très - difficile
 » à réunir dans de pareils rôles , avec
 » beaucoup de grace. Mais permettez
 » moi de faire une petite observation cri-
 » tique , c'est que votre pied gauche étoit
 » trop à jeun ». En nombre d'occa-
 sions je ferois souvent tenté d'en dire
 à-peu-près autant à certains acteurs :
 « Suivant mes foibles connoissances ,
 » vous avez rendu jusqu'à l'illusion tel
 » passage , telle situation , telle scène » ;
 (car rarement me feroit-il permis de
 parler de l'ensemble d'un rôle) « vous
 » avez parfaitement imité l'ivresse de
 » la passion dont vous deviez être ani-
 » mé ; mais votre pied , votre main ,
 » votre œil , votre col , votre bouche
 » (ou telle autre partie que j'aurois
 » trouvée en défaut) étoit trop à jeun ».

Ne pensez - vous pas comme moi
 qu'une pareille application & extension
 de la critique de Garrick feroient en
 effet fondées ? Comme l'ivresse physique
 attaque tout le système nerveux du som-
 met de la tête jusqu'au bout des pieds ,
 il doit , à mon avis , en être de même
 de l'ivresse morale des affections ; car
 l'homme n'a qu'une ame , qui modifie

tout son corps ; ainsi quand une affection simple dirige toutes les forces de l'ame vers un seul point , & que les idées & les sentimens sont parfaitement à l'unisson , alors tout le corps doit en partager l'expression , & le mouvement de chaque membre doit y coopérer. Si , comme je le crois , ce raisonnement est clair , & si l'observation attentive de la manière dont les affections réelles s'expriment dans la nature peut en constater la vérité , que dirons-nous du jeu de tant d'actrices , qui , paroissant supplier avec instance , portent le corps en avant , tandis que les bras croisés gardent l'attitude ordinaire du repos ? Quel jugement porterons-nous de tant d'autres , qui , en courant , souvent avec les bras tendus , au-devant d'un objet ardemment désiré , ne dérangent pas pour cela la direction verticale du corps ? Comment qualifierons-nous le jeu d'un acteur dans le rôle d'*Azor* , qui , chagrin de sa figure hideuse & repoussante , laisse tomber tristement la tête & les bras ; tandis que sa démarche , bien loin d'être seulement tranquille ou animée , devient , au contraire , courageuse , fière & provoquante ?

Il me feroit facile d'accumuler ici des exemples de pareils contresens ; mais je ne veux mortifier personne , ni donner lieu à des applications malignes : j'aime mieux , à l'occasion du rôle d'*Azor* dont je viens de parler , ajouter à ce conseil général un autre plus particulier relativement à l'ensemble du jeu. La démarche que j'ai critiquée dans cet acteur paroît lui être naturelle ; en s'observant avec attention & avec impartialité , il auroit certainement trouvé qu'à cet égard il pouvoit le moins s'abandonner à lui-même , & que cet extérieur , devenu défectueux par une mauvaise habitude , méritoit principalement d'être surveillé. D'autres contractent , par une nonchalance habituelle , une démarche lourde & traînante ; & je me rappelle d'avoir vu un acteur , qui , en jouant un rôle plein de colère & de la plus vive inquiétude , accéléroit à la vérité un peu sa marche ; mais en élevant si foiblement les pieds , qu'à chaque pas on entendoit la semelle de ses brodequins glisser sur les planches. D'autres encore ont le défaut naturel d'un col trop courbé , d'une tête penchée de côté ; & , faute d'y prendre

garde , ils manquent toutes les expressions qui demandent un port de tête dégagé & droit. Leur joie la plus vive , par exemple , paroît foible , honteuse , & quelquefois même simulée. Il est très-possible que des acteurs, dont le physique est défectueux , ne puissent jamais exprimer parfaitement quelques affections de l'ame ; mais que demande-t-on du comédien : est-ce de jouer ses rôles avec les défauts qu'il tient de la nature ou de ses mauvaises habitudes , ou doit-il chercher à atteindre le suprême degré de perfection , & l'idéal sublime de l'expression ? Si tel est son devoir , en quoi consistera cet idéal ? Sans doute dans l'harmonie la plus complète & la plus scrupuleusement exacte de tous les mouvemens , & dans la manière dont chaque passion donnée modifiera un corps exempt de tous les défauts naturels ou contractés par l'habitude. Il faut donc que l'acteur, en étudiant un rôle , ne se contente pas de réfléchir , en général , sur la véritable expression de chaque passion , mais il doit chercher avec soin à connoître quelle part pourroit y avoir une partie de son corps dont il connoît la défectuosité , soit par

ses propres observations , soit par le jugement de ses amis , qui , si son amour-propre ne repousse pas tout conseil salutaire , ne tarderont pas à l'en instruire. Eclairé d'une manière ou d'une autre , il doit s'attacher ensuite à habituer cette partie défectueuse à mettre de la vérité & de la souplesse dans ses mouvemens ; & quand même il sera parvenu à en maîtriser l'emploi , il n'en doit pas moins veiller principalement sur cette partie avec la plus grande attention sur la scène , autant que l'expression de la passion donnée pourra le lui permettre. Ekhoff , courbé par la vieillesse , n'oublia jamais le caractère des rôles de fierté & de noblesse qu'il avoit à jouer : tant que le regard du spectateur pouvoit le suivre jusque dans la coulisse , on le voyoit porter fièrement sa tête altière , & ce n'étoit absolument que lorsqu'il se trouvoit hors de la vue du public qu'il redevenoit tout-à-coup le vieillard décrépité & courbé sous le poids des ans qu'on n'auroit pas soupçonné être l'acteur qu'on venoit de voir sortir de la scène.

Il ne suffit pas que l'harmonie la plus parfaite existe entre tous les mem-

bres du corps & entre tous les traits du visage , pour rendre l'expression d'un sentiment ; mais il faut aussi que cette harmonie soit proportionnée au degré de force & de vivacité de ce sentiment. Si le desir se manifeste trop par le jeu des bras , & trop peu par le mouvement des pieds ; si l'effroi ne fait pas ouvrir assez la bouche & les yeux ; tandis que le corps est presque renversé , & que les bras , élevés avec rapidité , restent immobiles ; si la colère ne fait pas froncer assez le front , & laisse appercevoir la tranquillité sur les lèvres , tandis que les pieds frappent la terre avec fureur , &c. ; l'illusion & tout effet quelconque cessent subitement pour celui qui aperçoit ce défaut d'harmonie , & l'acteur se retrouve devant ses yeux , tandis qu'il ne devoit voir que le personnage. Vous devez avoir remarqué nombre d'exemples de pareilles incohérences dans l'expression , principalement sur ces visages où brillent trop tous les charmes de la jeunesse. Il y a des fronts qui ne se rident jamais , des lèvres qui ne sauroient s'abattre , & des yeux qui ne peuvent sortir de leurs orbites ; en un mot , il y a des

physionomies pleines & arrondies , sur lesquelles certaines affections se peignent avec des traits si légers & si imperceptibles à quelque distance , qu'on ne croit en reconnoître tout au plus que les premiers symptômes ou une nuance très-fugitive ; & lorsqu'en pareils cas le jeu du reste du corps exprime toute la véhémence de l'affection , il en résulte un effet fort désagréable , du moins , à mon avis ; de manière que j'aimerois mieux voir l'expression totalement manquée. Cependant comme il n'y a aucune règle sans exception , celle-ci en admet aussi quelques-unes ; car lorsqu'il faut exprimer , par exemple , des affections simulées d'un homme qui n'est pas encore exercé à l'hypocrisie , il se présente cette circonstance singulière , que l'acteur habile , forcé de ne pas mieux jouer que le mauvais , doit mettre dans son jeu , d'une manière très-marquée , quelque chose de faux , de dissonant , de mal-adroit , nuances qui indiquent visiblement que le but est manqué. Ce principe vivifiant , qui , par l'ame , agit sur tout le corps , ne se trouve pas ici dans le rôle ; & , conformément à notre supposition , il y manque aussi cette

force d'imagination & cette hypocrisie exercée , qui , en suppléant au défaut de ce principe , pourroient donner au mensonge le vernis de la vérité. La froide intention qui reste alors à l'acteur placera l'expression seulement dans les parties du corps & dans les traits du visage dont il fait par expérience que telle ou telle modification exprime supérieurement l'affection à rendre , & les autres membres resteront dans l'inaction. L'homme faux , par exemple , qui veut paroître aimable & qui sent confusément que cette qualité , ainsi que la bonté du cœur , se manifestent très-particulièrement dans les mouvemens de la bouche & des parties voisines , y placera donc l'expression de l'amabilité , peut - être en chargeant un peu ce caractère ; tandis que son front , ses yeux & tout son maintien prouveront le contraire.

Je dois encore observer ici que plusieurs expressions mixtes peuvent produire des gestes & des attitudes qui , ayant des sentimens contraires à réunir , paroissent fausses par la contradiction qu'on y remarque , sans pourtant l'être réellement. Vous savez que l'étonnement fait jetter le corps en arrière , & que

l'amitié le fait porter en avant : ainsi lorsqu'un ami qu'on ne s'attendoit pas à voir se présente subitement à nous (comme , par exemple , *Otton de Wittelsbach* (1) à *Frédéric de Reufs*) ce sera un jeu très-vrai , ou plutôt le seul véritable , que de faire un pas en arrière , ou du moins de pencher le corps en arrière à cause de l'étonnement ; tandis que les bras se porteront en avant pour recevoir cordialement l'hôte chéri. Ceci est en effet l'attitude qu'a toujours prise l'acteur qui jouoit ici (à Berlin) ce rôle (2). Du reste , si le vieux Chevalier doit attendre le Comte Palatin dans cette attitude , s'il faut qu'il recule de quelques pas , ou bien s'il doit s'en approcher lentement avec un étonnement mêlé de joie , cela dépendra de la distance où dans le premier moment celui-ci étoit du vieillard , & si en entrant le Comte ne s'est peut-être pas arrêté pour jouir de l'aimable étonnement du vieux Chevalier , & pour lui laisser le tems d'en revenir.

(1) Tragédie allemande , *Acte III* , scène 3.

(2) Voyez Planche XXI.

L E T T R E X X V.

CERTES vous avez raison de dire que mes remarques sur l'harmonie parfaite dans le jeu des acteurs conviennent à la plupart d'entr'eux , quoiqu'aucun ne devroit se trouver dans le cas d'en avoir besoin. Il n'est pas moins vrai que des comédiens , non de la dernière , ni même de la moyenne classe , mais ceux qui , à leurs yeux , paroissent posséder le plus grand talent , commettent souvent les fautes les plus grossières , moins par distraction que par une étude réfléchie. En faisant cette observation , auriez-vous eu en vue cet acteur qui , en jouant le rôle de *Capullet* , repoussoit avec colère *Juliette* , en s'avancant chaque fois vers elle pour la prendre par la main ; & qui , lorsque la pauvre créature , effrayée de ce couroux paternel , faisoit un pas en arrière , s'en approchoit davantage encore , afin de ne pas laisser sa faute imparfaite ? Ou pensiez-vous à celui qui , faisant le rôle de l'hypocrite Comte *Wenzel* , parloit avec hau-

teur au Comte Palatin, en se tenant dans une attitude roide & fière , avec la tête jettée en arrière ? Ou bien vouliez-vous me rappeler ce père de *Zémire* qui , en s'excusant d'avoir osé cueillir la rose enchantée , s'approchoit du monstre effroyable avec toute l'assurance & toute la familiarité d'un homme qui favoit très-bien que son cher ami & confrère étoit caché sous le masque hideux. Il faut convenir que l'on est encore bien loin de la perfection toutes les fois que des acteurs ignorans se permettent des contresens aussi grossiers , & que le public , trop indulgent ou trop peu éclairé , ne s'en apperçoit pas. Je doute fort que des artistes capables de manquer ainsi l'expression , en méconnoissant la vérité du sentiment , & les convenances de la situation , puissent jamais mériter ce nom honorable , même en faisant les plus grands efforts pour s'en rendre dignes. Il paroît du moins que des acteurs de ce genre sont privés du sentiment de leur art , absolument nécessaire pour qu'on puisse le porter à sa perfection ; & ce sentiment , si la nature l'a refusé , ne peut être suppléé ni par des exemples , ni par des théories. Les règles

de tous les arts , en général , ne sont pas , comme celles de la morale , destinées aux vicioeux , mais aux meilleurs sujets.

Mais je m'égare de nouveau dans des digressions , que je devrois éviter avec soin , puisque vos remarques & vos objections ne me détournent déjà que trop souvent de ma route. Cependant celle que , dans ma dernière lettre , j'ai laissée sans réponse , n'aura pas produit cet effet ; car ce que j'ai à dire à cet égard convient peut-être très-bien au commencement de la théorie des expressions composées.

Voici cette remarque : « L'espérance , la gratitude , la pitié , le soupçon , l'envie , la joie maligne du malheur d'autrui , la clémence , & plusieurs autres sentimens , qui certainement ne peuvent pas manquer d'avoir leur expression propre , si toutefois le langage des gestes ne doit pas être regardé comme la chose du monde la plus incertaine & la plus incohérente ; --- toutes ces affections , me dites-vous , n'ont été jusqu'ici caractérisées par aucun trait , & vous prétendez avoir terminé la théorie de l'expression » ? ---- Je crois en

effet avoir le droit de le dire ; mais en me bornant à l'expression simple. « Et ces sentimens , continuez - vous , ne sont-ils pas également simples dans leurs expressions » ? -- Sans doute ils devroient l'être suivant leur dénomination ; mais vous n'ignorez pas que le nom n'est pas toujours d'accord avec la chose. Quand on vous parle d'un étonnement mêlé de joie , d'une douleur tendre , d'un amour respectueux , le composé de l'expression verbale vous met déjà à même de juger de la diversité de celle du geste ; mais lorsqu'on vous nomme la gratitude , la pitié , le mépris , séduit par une dénomination simple , vous voulez vous former aussi une idée simple de la chose , & cependant un examen superficiel de ces premières affections & des secondes suffira pour dévoiler l'erreur. Ceci deviendra plus sensible en portant un coup-d'œil rapide sur chacun des sentimens dont il est ici question. Commençons par la gratitude : quelque soit le motif qui détermine un cœur reconnoissant à la manifester , il est impossible de la caractériser par des traits propres & individuels ; & si elle ne doit pas se montrer simplement comme amour ou comme

vénération , il faut absolument alors qu'elle adopte une nuance intermédiaire qui tiendra de ces deux sentimens. La pitié ne pourra se rendre que par le jeu composé de l'expression de la bonté & de celle de la souffrance. L'envie ne peut se distinguer de la souffrance & de la haine , que par le desir accessoire de se cacher à tous les yeux , & par le regard baissé & furtif de la honte , qui , dans une ame tant soit peu sensible encore , accompagne toujours cette passion basse & méprisable. Le soupçon ne se trahira qu'en ajoutant à l'expression du chagrin secret le regard fournois & inquiet de la curiosité , & en prêtant avec anxiété l'oreille à toutes les conversations où l'on croit pouvoir faire quelques découvertes. La clémence ne peut devenir visible que lorsque l'amabilité de la bonté est tempérée par le froid de l'orgueil , qui , en descendant , pour ainsi dire , du haut de sa grandeur , permet à l'autre sentiment de se montrer & de se développer. La joie maligne du malheur d'autrui est déjà , par sa nature , celle de la haine , & l'on ne pourra la rendre autrement que par l'expression de cette

passion. Enfin, l'espérance, qui ne voit le bonheur que dans l'avenir, n'est jamais entièrement dégagée de crainte : elle ne pourra donc se peindre dans les traits du visage, que par l'expression du desir, avec un mélange de joie & de crainte. Parcourez toutes les autres affections qui nous restent à examiner, avec les différentes nuances que Watelet en a indiquées, & vous trouverez que leurs dénominations désignent seulement ou des sentimens mixtes, comme les précédens, ou des nuances plus ou moins fortes, ou simplement des idées abstraites & philosophiques ; c'est-à-dire, des unités & des variétés sensibles à la pensée dans l'intérieur de l'ame, mais qui ne le sont pas à l'œil dans les modifications extérieures du corps.

Au reste, si vous êtes fâché d'avoir mal raisonné, tant sur les exemples que vous m'avez objectés, que peut-être même sur le fond de la chose, rétractez - vous en faisant un léger changement à votre critique, & dites que l'énumération que j'ai faite des affections dont l'expression est simple & caractéristique, vous paroît assez complète ; mais que mes esquisses du jeu des gestes qui leur

conviennent en font d'autant plus défectueuses & d'autant plus pitoyables. Je ne combatterai pas une telle critique ; je bornerai ma justification à alléguer uniquement que j'en partage la faute avec la langue , & que l'écrivain n'a pas d'aussi puissans moyens que le peintre , parce qu'il ne peut pas , comme celui-ci , employer les couleurs & les contours. Lorsqu'Apulée , en faisant la description de la représentation d'une pantomime de Paris sur le mont Ida , qu'il vit à Corinthe , dit de la déesse des amours : « Qu'elle n'avoit souvent dansé que » des yeux (1) » ; le sens de ce passage est clair & sensible pour tout homme qui a vu des yeux expressifs ; mais personne ne peut décrire une pareille pantomime : elle veut être indiquée seulement par un trait léger & rapide ; il est impossible d'en achever la peinture.

Après tant de réflexions préliminaires , venons enfin au fait ; mais avant tout , jettons un coup-d'œil sur le vaste champ qui s'ouvre à nos yeux & que

(1) Apulée, *Metam.* L. X. *Sensim annutante capite caput incedere --- ET NONNUNQUAM SALTARE SOLIS OCULIS.*

nous avons à parcourir. Effayons de trouver combien on pourroit employer de manières de composer le geste , en général. D'abord le desir d'acquérir de nouvelles connoissances , peut se combiner avec les autres affections de l'esprit , de même que celles-ci peuvent se combiner entr'elles , & ensuite avec les affections du cœur. Les desirs peuvent être liés à d'autres desirs , ainsi qu'à des affections intuitives ; ces dernières peuvent l'être entr'elles , de même que les expressions variées des sensations corporelles avec celles des modifications intérieures de l'esprit ; enfin , il se peut que toute la série des gestes pittoresques & indicatifs soit liée avec les gestes expressifs en général. Ajoutez-y encore les différens degrés possibles de chaque affection, les différentes liaisons & proportions dont le mélange est possible , l'un ou l'autre sentiment étant tantôt le plus vif & le plus frappant ; & dites-moi , si la suite de notre correspondance ne vous effraye pas , & si , avec une telle abondance de matières , vous entrevoyez la possibilité de l'épuiser un jour ? Mais , me répondrez-vous , à quoi peuvent servir des détails aussi immenses & aussi fatigans ,

tandis qu'il fuffiroit de trouver une règle générale & sûre qui embrassât toutes les variétés dont il s'agit. --- Voici , en peu de mots , cette règle générale : « l'expression doit être exacte & précise ». Cela aura lieu lorsque la réunion n'ayant rien de trop ni de trop peu , on proportionnera le degré de force à la situation de l'ame , en laissant dominer le sentiment principal , tandis que les sentimens subordonnés n'ajouteront que de simples nuances à l'expression ; enfin , lorsque dans le mélange même chaque sentiment sera ordonné & modéré suivant que ses rapports déterminés avec tous les autres l'exigent. Celui qui a étudié les effets que chaque affection produit par les modifications des traits du visage & des mouvemens du corps , & qui , en même tems , a remarqué par quelles parties chaque passion s'exprime de préférence , sentira sans difficulté de quelle manière des sentimens différens & variés peuvent se réunir en une seule expression ; & comment , par exemple , les souffrances d'un amant , qui est occupé de l'idée tout-à-la-fois voluptueuse & triste de son amante absente , peuvent être exprimées par le jeu de

la physionomie. La souffrance affecte principalement la partie supérieure , & la sensation voluptueuse de l'amour davantage la partie inférieure du visage ; par conséquent , si le premier sentiment n'est qu'une nuance , les angles intérieurs des sourcils s'élèveront d'une manière presque insensible , & jetteront sur le front une très-légère ombre , qui semblera plutôt être produite par un pli que par une ride ; on verra , au contraire , errer imperceptiblement autour de la bouche le doux sourire de l'amour ; tandis que la prunelle languissante & tournée vers l'objet , aura une expression équivoque & tenant des deux sentimens. Au contraire , si le plaisir n'est qu'une nuance de la souffrance qui domine , l'expression principale se trouvera sur le front , & le sourire errant sur les lèvres & sur les joues sera plus foible. Dans ce dernier mélange on remarque aussi plus de tension dans les muscles du reste du corps , & dans le premier plus de relâchement & de mollesse.

Pour vous donner un exemple plus frappant du résultat combiné des nuances de l'expression de plusieurs sentimens , je dois vous rappeler les paroles

qu'*Admète* adresse en action de grace aux dieux , après les premiers embrassemens prodigués à *Alceste* ramenée des enfers par *Hercule* , & après quelques questions que l'étonnement du succès de l'entreprise du héros lui arrache (1). Ce qui doit être indiqué par le geste , savoir , la direction des yeux , de la tête & des mains , en tant que celles-ci peuvent concourir à l'expression , tout cela est déterminé par la première exclamation : « Dieux aussi bons que » puissans » ! (car ce n'est que dans les cieux qu'*Admète* peut placer leur séjour.) En continuant : « Regardez » avec complaisance les larmes que la » joie fait couler de mes yeux » ! l'expression du visage , qui doit rendre la joie mélancolique , est déjà indiquée par les paroles. Le desir doux & timide d'exciter l'attention des dieux fait faire un léger mouvement aux mains , qui ne sont pas jointes , (car la joie domine dans l'ame , & ce sentiment est expansif) mais détachées & ouvertes , & s'élevant chacune de leur côté avec une molle lenteur ; de sorte que le coude ne forme

(1) *Alceste* de Wieland.

pas un angle , mais une légère courbure. Le reste du corps s'élève avec la même mollesse , & l'indication se dirigeant en haut , il penche tant soit peu en avant ; le pied droit , qui est en avant , pose avec fermeté à terre ; le gauche , placé à une petite distance en arrière , (parce qu'un pas trop allongé ne s'accorderoit pas avec l'élévation modérée des mains , & avec les bras légèrement courbés) paroît soulevé & prêt à faire un nouveau pas en avant. La vénération , liée immédiatement à l'idée des puissances célestes , permet moins à la tête de se jeter en arrière ; elle la tient plus près de la position verticale , & cache la prunelle derrière les paupières un peu plus que cela n'a lieu dans la simple direction des yeux vers le ciel. Le sentiment de reconnoissance dont l'ame est pénétrée ajoute à cette vénération l'amour , qui , s'annonçant déjà par la douceur , par la grace & par le moëlleux , (qualités que nous exigeons dans tous les mouvemens en général) doit encore faire tourner la tête un peu vers un côté , & de préférence vers celui du cœur(1). *Admète* continue :

(1) Voyez Planche XXII, fig. 1.

» Comment un mortel peut-il vous té-
 » moigner sa reconnoissance , si ce n'est
 » par des larmes de joie » ? Quelle ex-
 pression doit-on trouver ici ? Vous voyez
 que tout le mélange de sentimens sub-
 siste ; aucune des affections réunies ne
 cesse ; aucune nouvelle ne s'y associe :
 mais leur degré & leurs rapports in-
 térieurs sont changés. Le desir d'at-
 tirer les regards des dieux sur ces lar-
 mes de joie , sera presque éteint par le
 sentiment de l'impuissance d'exprimer
 autrement que par elles la reconnois-
 sance dont l'ame est pleine ; l'idée de
 la grandeur des dieux domine donc
 dans ce moment , & le sentiment de
 la vénération devient prépondérant. Ce
 même sentiment exige par conséquent
 l'expression la plus forte , tandis que la
 plus foible appartient à la joie , au
 desir & à l'amour ; mais vous savez
 que la vénération affaiblit les muscles
 du visage , ainsi que tous les membres
 du corps , & qu'elle s'éloigne par res-
 pect. Toutes ces nuances doivent donc
 se mêler à l'attitude & aux gestes d'*Ad-
 mète* ; cependant avec une modération
 nécessaire , pour que l'existence conti-
 nuée des autres affections ne soit pas

méconnue. Il faut donc que tous les traits du visage offrent encore des marques sensibles de plaisir ; le corps , ne sera pas couvert par les bras , & ne se repliera pas sur lui-même ; mais la tête fera un peu plus penchée ; le blanc des yeux deviendra plus visible qu'auparavant ; les bras & les mains , sans cependant pendre tout - à - fait inanimés le long du corps , prendront insensiblement une position perpendiculaire ; le pied gauche sera ferme , & le droit , un peu soulevé , paroîtra prêt à se porter en arrière ; le corps se penchera en arrière à-peu-près autant qu'il l'étoit d'abord en avant (1). C'est ainsi que devroient être , à mon avis , l'attitude & le geste pendant la déclamation lente , traînée & solennelle de cette phrase : « Comment » un mortel peut-il vous témoigner sa » reconnoissance » ; car dans la suivante : « Si ce n'est par des larmes de joie » ? je ne serois pas fâché de voir revivre le desir d'exciter l'attention des dieux , qui , dominant toujours dans l'ame , y étoit seulement suspendu ; & tandis que

(1) Voyez Planche XXII , fig. 2.

le reste de l'attitude fut conservé, & que la main gauche déployée parut encore baissée vers la terre, de voir la droite se lever avec la même inflexion douce & souple du bras qu'auparavant; en montrant, pour ainsi dire, ces larmes, & en les présentant au ciel comme une offrande de reconnoissance; mais alors il faudroit que la tête se jettât de nouveau en arrière, & que l'air solennel de la vénération fût tempéré par une plus forte nuance de l'expression de l'amour.

Quelque facile que soit le développement du jeu convenable à la situation que je viens d'examiner, je ne le continuerai pas; car je crains, mon ami, de ne vous avoir déjà que trop occupé de tous ces détails minutieux. Au reste, votre propre sensibilité vous convaincra suffisamment, qu'ici l'expression simple de la joie, de la douce tristesse, du desir ou de la vénération, manqueroit entièrement le but. Et en m'accordant que le mélange, ainsi que le degré de ce mélange, ont été déterminés avec exactitude, votre imagination vous ramènera naturellement aux attitudes que je viens d'indiquer, quand même

vous ne demanderiez pas dans le jeu de l'acteur une aussi grande précision, relativement aux plus petites nuances de l'expression des sentimens dont il doit être affecté. La sévérité du théoréticien convient aussi peu au juge, que l'indulgence de celui-ci peut être exigée du premier.



L E T T R E X X V I.

EN cherchant des exemples pour développer en détail tous les mélanges possibles des différens gestes dans chaque classe d'expressions , je regarde comme une chose si facile d'indiquer celle qui est convenable à un mélange déterminé de sentimens , que ce travail me semble superflu ; parce que chacun peut y suppléer aisément par ses propres réflexions. Il est sans doute souvent très - difficile de trouver pour chaque cas le véritable mélange des sentimens , ainsi que ses justes proportions ; mais ce n'est pas l'affaire du théoréticien , qui détermine seulement l'expression des sentimens donnés ; cela regarde l'acteur même , qui , en étudiant son rôle , doit en pénétrer parfaitement le caractère ; & cela concerne aussi le métaphysicien , qui , pour en faciliter l'étude à celui-ci , doit lui fournir toutes les idées qui peuvent le guider avec sûreté. Le comédien , qui veut exercer son art en homme instruit , & non par pur instinct , doit sans doute apprendre quel-

que chose de plus que la théorie du geste.

Que le problème donné soit de réunir l'expression de deux desirs opposés qui se rencontrent dans l'ame ; je soutiens que , pour le résoudre , il suffit de connoître ces deux desirs , ainsi que leurs expressions propres & caractéristiques ; de savoir si ces desirs sont en équilibre , ou si l'un prédomine ; enfin , de bien saisir leur degré de prépondérance ; après quoi il ne sera pas difficile de trouver l'expression véritable , qui , d'une manière frappante , indiquera complètement les affections dont toute la sensibilité de l'ame est maîtrisée dans la situation donnée. Lorsque *Zémire* se trouve devant le tableau magique , la crainte & le désir l'affectent avec une égale force : la crainte lui fait appréhender de faire disparaître l'apparition par son approche , & le désir l'engage à se précipiter dans les bras d'un père tendrement aimé qui déplore sa perte. L'actrice chargée de ce rôle rendra cette situation intéressante , en vacillant avec tout le corps tantôt d'un côté , tantôt de l'autre , en étendant avec rapidité & avec l'air du plus ardent désir ses mains

vers le tableau magique , pour les retirer ensuite lentement rejointes , avec l'expression de la douleur , en portant le centre de gravité du corps tantôt sur l'un , tantôt sur l'autre pied , sans néanmoins sortir de place , quoiqu'elle soit dans un mouvement continu. Le desir d'*Hamlet* de découvrir le terrible secret de sa famille est très-prépondérant dans son ame au moment qu'il apperçoit & suit le spectre de son père ; mais ce desir est affoibli par la crainte qu'inspirent un être inconnu & l'idée d'un autre monde. Cet affoiblissement augmente à mesure que le prince s'approche du spectre , & qu'il s'éloigne de son compagnon : ainsi lorsqu'il s'arrache en menaçant des bras de celui-ci , son jeu & ses mouvemens doivent être brusques & animés ; dès qu'il commence à marcher , son pas sera lent & modéré , mais ferme & résolu ; successivement il deviendra plus circonspect , moins bruyant , & il embrassera moins de terrain ; ensuite tous ses mouvemens se ralentiront , & le corps approchera davantage de la position verticale. Chez *Huon* , lorsque le roi des fées lui présente le dernier don de la couronne de myrthe ,

le desir de la posséder se réunit au sentiment qu'il est indigne de tant de bienfaits non-mérités , & à la tendance qui en résulte de les refuser à l'avenir : il doit donc s'incliner pénétré de respect & de vénération vers *Oberon* ; son regard sérieux , & cependant plein d'amour , doit être fixé sur son bienfaiteur ; sa main droite , légèrement avancée , faisant le geste de remerciement , & , pour ainsi dire , prête à recevoir le don , doit être un peu baissée vers la terre ; tandis que la main gauche retournée paroît , en quelque sorte , prête à repousser le don qu'on lui offre (1).

Cependant pour que vous ne me reprochiez pas que je choisis de préférence des exemples faciles , & que je néglige ceux qui offrent de grandes difficultés ; je vous prie de m'indiquer vous-même les sentimens composés que vous jugerez possibles , & j'essayerai d'en déterminer l'expression d'une manière satisfaisante. Ou , si vous l'aimez mieux , donnez-moi tel geste possible qui réunisse plusieurs expressions , & nous verrons

(1) Voyez le frontispice d'*Oberon* , conte de Wieland.

comment je réussirai à en développer l'expression générale. Je dis générale, car la plus spéciale ne peut se trouver dans l'expression de la pantomime, parce que celle-ci, de même que l'expression musicale, indique seulement des espèces & des classes générales de sentimens. Si vous me montrez un homme de qui les gestes expriment autant le désagrément que le chagrin qu'il éprouve, & qui détourne de son interlocuteur la partie supérieure du corps redressé, pour le retourner vers lui presque au même instant; qui, avec les deux bras tendus, les mains ouvertes, rapprochées & tremblantes, avec le haut du corps fortement avancé, & avec des yeux fixes qui lancent des regards animés, manifeste une vivacité colérique : en voyant un tel homme je dirai, sans hésiter, qu'il exige quelque chose de son interlocuteur, qu'il ne peut obtenir de lui par aucun moyen; que la peine inutile qu'il prend à cet effet lui cause un désagrément mêlé d'une douleur profonde, qui le dispose à s'en arracher; mais que le desir prolongé & prédominant de parvenir à son but le ramène subitement vers cet inter-

locuteur , & que ses mains , agitées avec vivacité , présentent , pour ainsi dire , visiblement à l'œil les idées & les motifs par lesquels il espère de le déterminer , ou cherche du moins à ramener toute son attention. Certainement ce jeu n'en manifestera pas davantage , & pour qu'on puisse y reconnoître quelque chose de plus déterminé , il faut que nous ayons auparavant de ces signes de convention que les pantomimes de l'antiquité ont probablement connus & employés dans leurs représentations.

J'ignore si vous me donnerez d'autres problêmes à résoudre , & de quel genre ils pourront être ; je passe donc à des recherches qui , intimement liées à la théorie des gestes composés , ont à mes yeux beaucoup d'importance. On peut demander , par exemple , si , dans le langage des gestes , il y a des synonymes , des mouvemens d'une même signification , qu'on peut employer indifféremment l'un pour l'autre ? Ou plutôt si chaque petit changement offre le sentiment sous un autre point de vue , & sert à indiquer une nuance particulière , qui échappe peut-être au gros du

public , mais que le connoisseur saisit ? S'il n'en est pas de même des synonymes du langage du geste comme de ceux de la langue parlée ; c'est-à-dire , s'ils ne présentent pas tous la même idée principale , mais avec plus ou moins de noblesse & de force , en l'offrant sous tel ou tel aspect , ou avec telles ou telles idées secondaires ? Enfin , si le comédien dont le desir est de parvenir à cette rigoureuse exactitude qui , dans tous les arts , constitue le suprême degré du mérite de l'artiste , ne doit pas employer dans le choix de ses gestes le même discernement fin , délicat & sévère , qu'un auteur habile ne manque pas d'employer dans le choix de ses expressions ? -- Il est connu , d'après le rapport de Macrobe , que Roscius & Cicéron se firent quelquefois le défi à qui des deux exprimeroit de plus de façons la même pensée ; c'est-à-dire , l'acteur en variant ses gestes , & l'orateur en variant ses phrases. En supposant même que Roscius n'ait pas remporté la victoire , du moins ne doit-il pas avoir succombé ; car le résultat de ces défis lui donna une si haute idée de son art , qu'il osa composer un traité uniquement destiné à le comparer à

celui de l'orateur (1). Si , comme on peut le croire , les variations de l'un se rapportoient à celles de l'autre ; si , en quelque sorte , ils se traduisoient réciproquement , Cicéron par des paroles les gestes du pantomime , & celui-ci par des gestes les paroles de l'orateur ; il en résultera la preuve , que le langage du geste a des synonymes seulement dans le même sens que la langue parlée , & que dans l'un & l'autre la même idée principale peut s'exprimer différemment , mais toujours avec d'autres idées accessoires ; il peut arriver , que dans l'un & l'autre cas , le choix entre les synonymes soit à-peu-près indifférent ; mais il est très-certain qu'il y en a bien plus où un artiste profond & doué d'une sensibilité exquise , qui a parfaitement saisi l'ensemble du caractère de son rôle & de sa situation , ainsi que chaque moment isolé de cette situation , ne vou-

(1) Macrobe , *Saturnal* , L. II, c. 10. *Satis constat , contendere eum (Cicéronem) cum ipso histrione (Roscio) solitum , utrum ille sapius eandem sententiam variis gestibus efficere , an ipse per eloquentiæ copiam sermone diverso pronunciaret , Quæ res ad hanc artis suæ fiduciam Roscium abstraxit , ut librum conscriberet , quo eloquentiam cum histrionia compareret.*

droit pas employer indifféremment une expression pour l'autre.

Vous vous rappelez sans doute l'esquisse que je vous ai tracée de *Juliette* qui croit entendre venir *Romeo*. Je lui ai donné l'expression pure & pleine du desir le plus ardent qui animoit son cœur ; ses yeux & sa bouche étoient ouverts, ses bras tendus, son corps fortement penché du côté d'où venoit le bruit (1). Changez quelque chose dans cette attitude, & vous en aurez changé la signification. A la place de l'œil très-ouvert, mettez-en un dont les paupières, se rapprochant davantage, rendent le regard plus fin ; fermez la bouche, retirez la main portée en avant vers le côté d'où le bruit se fait étendre, & placez l'index devant les lèvres (2) : ce ne sera plus l'expression pure du desir subitement excité & dominant dans toute sa plénitude ; il s'y mêlera déjà le desir de connaître la nature & la direction de ce bruit. Cette nouvelle attitude indique qu'il est éloigné, incertain & foible ;

(1) Voyez Planche XIV, fig. 1, page 138 de ce Volume.

(2) Voyez Planche XXIII, fig. 1.

qu'on a besoin du silence & de la tranquillité pour l'entendre & pour le distinguer. Ainsi, dans la première attitude le cœur étoit plus dirigé vers l'acquisition d'un bien ; & dans la seconde l'esprit s'attache davantage à connoître & à examiner une idée. Faites-y encore un plus grand changement ; que le corps ne soit pas tant penché , mais , pour ainsi dire , disposé à la fuite ; que les deux genoux paroissent se plier , & que le pied , à demi levé dans les attitudes précédentes , pose à terre avec presque autant de fermeté que l'autre , en s'écartant du côté où l'on pourra se sauver ; & il sera aisé de voir que la crainte se mêle ici au desir. Celui qui écoute sent qu'il se permet une action honteuse , ou du moins dangereuse ; car pourquoi , en satisfaisant ainsi son desir , prendroit-il des mesures pour sa sûreté (1) ? Ce seul exemple nous prouve que ce qui paroît indifférent dans le général , comme , par exemple , telle ou telle attitude en écoutant , ne l'est plus du tout dans une situation parti-

(1) Voyez Planche XXIII , fig. 2.

culière & déterminée ; & qu'à l'égard des gestes fynonymes , on peut à bon droit répéter presque tout ce que l'abbé Girard dit au sujet des fynonymes de la langue (1).

Examinons quelques autres exemples que nous fournira la troisième espèce de desirs, & prenons pour cela la colère. Représentez-vous l'offensé avec le bras levé, dirigeant le poing fermé vers l'ennemi qu'il se hâte d'atteindre, & vous aurez l'expression pure & pleine du desir de l'attaque. Montrez-le avec le poing fermé, baissé vers la terre, & en même tems le corps jetté un peu en arrière, de sorte qu'il paroisse plutôt s'éloigner de l'objet que vouloir s'en approcher, & vous aurez une expression mixte, dans laquelle le desir, qui s'efforce de s'écarter, lutte avec celui de l'attaque, au point que ce dernier peut à peine être maîtrisé par le premier. Que l'of-

(1) Voyez les *Synonymes françois*, dans la préface.
 « S'il n'est question que d'un habit jaune, on peut
 » prendre le fouci ou le jonquille ; mais s'il faut
 » assortir, on est obligé de consulter la nuance. Eh !
 » quand est-ce que l'esprit n'est pas dans le cas de
 » l'assortiment ? Cela est rare ; puisque c'est en quoi
 » consiste l'art d'écrire ».

fensé faïfisse d'une main inquiète & trem-
 blante ses vêtemens , que son regard
 incertain erre de côté & d'autre , que
 furieux il marche à l'aventure dans une
 agitation continuelle , qu'il brise , dé-
 chire ou écrase quelque chose , & vous
 aurez le desir d'attaque déjà détourné
 de son objet , mais encore vif , agif-
 fant , enflammé ; d'abord incertain s'il
 le quittera , & de quelle manière ; en-
 suite se retirant en effet de l'auteur de
 l'offense , & s'attachant à un objet étran-
 ger & déterminé. Enfin , que l'homme
 dans la colère se jette sur soi-même ,
 soit en s'arrachant les cheveux avec
 toute l'expression de la fureur , soit en
 y portant de tems en tems les mains
 avec plus de modération , ou bien
 en rongant ses ongles avec une ap-
 parente tranquillité , tandis que son
 sang bouillonne dans ses veines ; & vous
 aurez cette situation où l'ame , diri-
 geant son attention vers sa propre im-
 perfection , fait tous ses efforts pour se
 débarrasser de ce sentiment humiliant
 & pénible. Tantôt ce sentiment est
 insupportable , & il n'existe pas en-
 core un effort contraire assez puissant
 pour modérer le desir de s'en dé-

livrer ; tantôt il est plus foible par lui-même , ou trop retenu par d'autres penchans pour pouvoir se déployer dans toute sa force. Après cette indication générale des diverses nuances , jugez vous-même si avec des caractères déterminés , & dans des momens donnés , le choix de l'expression peut être indifférent , ou si l'emploi arbitraire d'une espèce & d'un degré contre la convenance de la situation , ne feroit pas plutôt une faute souvent aussi grossière que ridicule ? Que diriez-vous de *Tellheim* (1) , si , au mépris de la noblesse de sa façon de penser & de la politesse , il mettoit sa main sur *Minna* , qu'il soupçonne de trahison , ou si le sentiment de sa position odieuse le portoit à s'arracher les cheveux ou à déchirer ses habits ? Que diriez-vous d'une mère de Bethléhem , qui , en voyant massacrer son enfant , commanderoit à sa douleur , & oublieroit d'attaquer avec fureur le meurtrier ; ou qui , à l'aspect du cadavre sanglant de son enfant , se contenteroit de manifester les souf-

(1) Dans la comédie de *Minna de Barnhelm* , de Lessing.

frances de son cœur maternel en se mordant les lèvres ? Certes Lessing & Rubens n'auroient pu donner une plus grande preuve de mauvais goût & de défaut de sensibilité , que le premier en prescrivant un semblable jeu à son héros , & le second en se servant dans son tableau du *Massacre des Innocens* d'attitudes aussi froides & aussi fausses.

Au reste , dans les exemples que je viens de citer , les différences sont encore fortes & frappantes ; mais il y en a d'autres où les nuances sont très-foibles. Pour prendre un exemple dans un autre genre d'affection , examinez deux figures debout dans une attitude mélancolique. Que l'une joigne foiblement & sans effort les mains pendantes , abandonnées à leur propre poids (1) ; que l'autre leur donne seulement un peu plus de tension , en entrelaçant plus profondément les doigts , & en renversant les mains à demi vers la terre ; croyez - vous qu'il soit indifférent de choisir l'une ou l'autre de ces nuances ? Ou ne trouvez - vous pas que dans la

(1) Voyez Planche XX, fig. 1 & fig. 2. p. 240 de ce volume.

première domine davantage une mélancolie profonde & pure , tandis que dans la seconde il y a encore un foible reste de souffrance prête à se transformer en mélancolie ? Cette dernière attitude n'exigera-t-elle pas aussi quelque léger changement dans les traits du visage ; ne doit-on pas y voir une plus profonde trace de souffrance dans les sourcils élevés avec plus de force , & les signes d'une tension douloureuse dans tous les muscles ? Mettez une figure assise à la place de celles dont nous venons de parler ; qu'elle appuie sur une de ses mains sa tête lourde & fatiguée : la manière de tenir la main , & l'endroit où elle est placée , l'attitude de la tête sortant davantage d'entre les épaules , & pesant fortement sur la main , ou y tombant avec mollesse ; ces nuances , dis - je , ne produiront - elles pas différens effets ? Dans la tête fatiguée & s'affaissant librement sur la main ouverte , dont les doigts allongés l'embrassent sans effort & se perdent légèrement dans les cheveux , nous avons le signe d'une mélancolie douce & tranquille. La tête moins pendante & plus fortement pressée contre le poing fermé , donne une nuance de chagrin , qui

imprime aussi une petite modification à la physionomie. La main ouverte ou fermée qui n'est pas placée sur les tempes, mais devant le front, de sorte que son ombre couvre les yeux, est un nouveau trait qui indique le desir de se concentrer en soi-même, soit par dégoût du monde, soit pour suivre avec plus de recueillement ses idées. Lorsque le front, pressé contre la main, se jette un peu en arrière, de sorte que le menton saillit plus en avant, cette attitude nous présente un surcroît sensible de souffrance. Quand l'index repose isolé sur le front, tandis que les autres doigts & le creux de la main cachent une partie du visage, on a l'expression d'une réflexion plus suivie, que le sentiment de la douleur, du chagrin, ou de la mélancolie peuvent nuancer de différentes manières.

Il est difficile de parler des gestes & des mines en général, sur-tout de leurs plus fines nuances, d'une manière claire & intelligible. Les exemples que nous venons de choisir au hasard, suffisent donc pour prouver combien il est essentiel d'étudier dans le développement des effets & des suites d'une affection tous les détails, qui, joints aux situations

situations & aux circonstances données ; peuvent en modifier l'expression. Je ne ferois point du tout étonné, mon ami, qu'on regardât les nuances fines & délicates que je viens de faire appercevoir par ces exemples, comme de vaines subtilités dictées par le caprice ou par la prévention. Le sentiment que nous avons de l'art n'est pas encore exact, & nous en jugeons à-peu-près comme le Musulman de la musique : l'instrument qui fait le plus de bruit, est celui qui nous paroît le plus agréable, & celui qui en joue de la manière la plus animée & la plus bruyante, nous semble aussi le premier des virtuoses. Souvent, lorsque toute la salle retentit d'acclamations & d'applaudissemens, on seroit tenté de dire, derrière la coulisse, à l'acteur ce qu'un jour le joueur de flûte Hippomaque, dit à un de ses élèves : « Peux-tu croire avoir bien joué, tan- » dis que de pareils auditeurs t'applau- » dissent (1) ». Il est à-peu-près égal à la plupart des spectateurs modernes, que les passions soient indiquées au hasard,

(1) Voyez Elien, *Var. Histor.* L. XIV, c 8
Tome IV. T

esquissées avec des traits généraux ; ou que toutes leurs petites nuances soient détaillées avec une exactitude rigoureuse , que le jeu des acteurs & leur accent aient cette finesse & cette précision , qui , à la vérité , ne tiennent souvent qu'à des choses légères & quelquefois de peu d'importance , mais dont la réunion constitue le charme de l'art pour le connoisseur délicat & sensible. Il y a plus ; lorsqu'un jeu faux a beaucoup d'éclat , on l'admire & on l'applaudit davantage qu'un jeu moins animé & plus foible , quoique ce dernier soit le seul vrai , & le seul qui convienne au rôle & à la situation. On préfère la nouveauté à la vérité ; & l'acteur a d'autant plus de talent à nos yeux , qu'il varie davantage son jeu dans les représentations successives d'une même pièce ; comme s'il y avoit du mérite à effacer les bons endroits d'un ouvrage pour y substituer de mauvaises pointes d'esprit à chaque nouvelle copie qu'on en feroit. L'artiste & l'auteur ne devroient jamais changer l'expression , que lorsqu'ils y remarquent des fautes ou des endroits foibles ; car tout changement doit avoir la perfection pour objet.

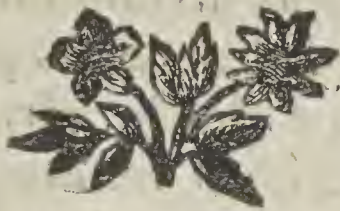
Vous ne vous rappelez peut-être plus le passage du rôle d'*Agnès Bernauer*, que l'actrice qui en fut chargée ici (à Berlin) rendit avec tant de supériorité; je vais vous en retracer une foible esquisse. *Agnès* voit toutes les espérances qu'*Albert* lui avoit données détruites par ce que le Chancelier lui dit; elle apprend que ni le Duc, ni les états de Bavière, ni l'empire ne reconnoîtront jamais leur union pour légitime; que même le Duc a déclaré qu'il fera casser leur mariage; de sorte qu'à chaque expédient que le Chancelier lui propose, elle sent sa fierté ou son amour indignement blessé; enfin, elle demande avec une ironie amère: «N'avez-vous plus » d'autres expédiens à me proposer»? Le Chancelier lui proteste solennellement qu'il ne connoît aucune autre ressource. Maintenant faites-vous une idée de la situation terrible de cette malheureuse femme, qui se voit menacée par un ennemi aussi puissant que résolu à la contrarier, & qui, animée de son côté par l'amour & par la fierté, est également décidée à ne jamais abandonner son cher *Albert*. L'indignation & les différentes affections qui

déchirent son cœur peuvent . elles lui permettre autre chose , si ce n'est de rassembler toutes ses forces pour supporter avec courage le plus grand des malheurs , & de se roidir , pour ainsi dire , contre tous les dangers qui la menacent . Ici le poëte a parfaitement bien saisi le seul & le véritable sentiment qui convient à la situation , en mettant cette réponse dans la bouche de son héroïne : « J'en connois un encore ; mon cœur » fidèle se brisera dans mon sein , & je » mourrai (1) ! » Mais l'actrice n'a pas moins supérieurement saisi cette pensée , lorsqu'en manifestant ce noble courage elle ramassoit tout son corps ; & qu'en élevant les bras fortement entrelacés jusqu'à la hauteur du sein , elle les y pressoit avec vigueur , tandis qu'en détournant seulement pour un instant ses regards du Chancelier , elle les jettoit , en quelque sorte , sur ce cœur qu'elle aimoit mieux voir briser que d'abandonner son époux . Il me paroît impossible de trouver une autre expression plus profondément sentie , & en même tems plus vraie que ce geste si

(1) *Agnès Bernauer* , tragédie allemande , *Acte IV* , scène 8.

simple & si tranquille. Or, l'actrice doit-elle jamais changer un jeu aussi naturel qu'heureusement saisi ? Voudroit-on qu'elle frappât à coups redoublés son sein ; qu'en disposant les traits de son visage à l'expression d'une douleur déchirante , elle balbutiât avec anxiété sa réponse ? Un pareil changement ne répondroit ni à l'intention du poëte , ni à l'esprit du rôle , parce qu'il feroit suspecter la fermeté de l'héroïne ; & l'actrice qui se le permettroit , donneroit au connoisseur une preuve de son peu d'intelligence. Les paroles du poëte & le jeu de l'actrice doivent donc être conservés , parce qu'il n'y a rien de mieux pour les remplacer :

Hæc semel placuit ; decies repetita placebit.



L E T T R E X X V I I.

Vous ne voulez pas me proposer des problèmes à résoudre, sans doute, parce que vous n'en avez pas trouvé d'assez difficiles; mais vous me demandez la réponse à une objection qui vous paroît importante. Vous dites que l'invention de la véritable expression, pour une affection donnée, étant si facile, vous ne devinez pas comment il peut y avoir tant de difficulté à dessiner des têtes d'expression, & tant de mérite à y réussir. Mais avez-vous réfléchi à la grande différence qui existe ici entre le peintre & l'acteur? Celui-ci n'a que l'expression à donner à son visage, l'autre doit de plus inventer le visage même suivant les règles & les principes indiqués par l'art de la physionomie : la nature aide l'un à rendre visible par ses mines le sentiment dont son imagination est frappée; l'autre, par les procédés de l'art, doit transporter sur une surface plane l'image la plus heureuse que son imagination a choisie entre

mille. Cette différence donne au peintre un si grand avantage sur l'acteur, que l'art de celui-ci se réduiroit presque à rien, s'il n'avoit pas pour lui de pouvoir agir sur l'esprit, non - seulement d'une manière subite, mais aussi par degrés successifs, & d'être non-seulement peintre, mais en même tems musicien. Je m'expliquerai dans la suite plus clairement sur ce sujet, après que j'aurai terminé les recherches importantes que je me suis proposé de placer à la suite de la théorie de l'expression. Il s'agit de savoir quand il est permis d'employer la peinture dans le jeu des gestes & des mines.

Afin de nous préparer à bien traiter cette question, proposons, avant toutes choses, l'examen de quelques exemples. J'aurois voulu emprunter le premier du théâtre de l'ancienne Rome; mais j'ai trouvé qu'il ne pourroit s'appliquer ici que moyennant une fausse explication, & qu'il n'éclairciroit pas autant la règle de la peinture, que celle de la perfection & de la convenance de l'expression. Vous serez sans doute de mon avis quand vous aurez considéré le fait, tel que Macrobe le raconte, & non pas tel que quelques écrivains modernes le rapportent d'après cet auteur.

Hylas , élève de Pylade & assez avancé dans son art pour l'emporter presque sur son maître , jouoit un jour , ou , suivant l'expression des anciens , dansoit une pièce , dont les premiers mots étoient , « Agamemnon le grand ». Hylas , pour exprimer l'idée de la grandeur , allongeoit tout son corps , comme s'il avoit voulu indiquer la mesure d'un homme d'une haute stature. Pylade , placé parmi les spectateurs , ne put se retenir , & lui cria : « Tu le représentes long , & non pas grand ». Le peuple , excité par cette critique , exigea que Pylade montât sur le champ sur la scène & jouât le même rôle. Pylade obéit. Lorsqu'il arriva à l'endroit en question , il représenta Agamemnon pensif ; car rien , à son avis , ne convenoit davantage à un aussi grand roi & à un aussi célèbre capitaine que de penser pour tous (1). Suivant la manière dont l'abbé

(1) *Saturnal. L. II, c. 7. Nec Pylades histrio nobis omissendus est , qui clarus in opere suo fuit temporibus Augusti & Hylam discipulum usque ad æqualitatis contentionem eruditione provexit. Populus deinde inter utriusque suffragia divisus est. Et cum canticum quoddam saltaret Hylas , cujus clausula erat :*

Τὸν μέγαν Ἀγαμέμνονα ,

du Bos , & sur-tout Cahufac , racontent cette anecdote , il faudroit qu'Hylas eut commis une faute puérile , dont cependant je ne trouve aucune trace dans le récit de Macrobe. Le premier fait exécuter à ce pantomime tous les mouvemens que feroit un homme qui voudroit en mesurer un autre plus grand que lui (1) ; & le second , qui parle de l'événement comme s'il en eut été témoin oculaire , fait entendre qu'il s'éleva sur la pointe des pieds pour atteindre , par le moyen du cothurne , à une hauteur extraordinaire (2). J'avoue qu'il me paroît incompréhensible , que du tems d'Auguste , un artiste si généralement estimé , & sur-tout si cher à Mécène , ait pu tomber dans une pareille exagé-

sublimem ingentemque Hylas velut metiebatur. Non tulit Pylades & exclamavit cavea :

Συ μακρον , & μεγαλ ποιεῖς.

Tunc populus eum coëgit , idem saltare canticum: Cumque ad locum venisset , quem reprehenderat , expressit cogitantem , nihil magis ratur magno duci convenire , quam pro omnibus cogitare.

(1) Voyez *Réflexions critiques* , &c. T. III , p. 298.

(2) Voyez *La Danse ancienne & moderne* , T. II , p. 24.

ration , & peindre une métaphore de manière à donner dans un enfantillage aussi ridicule. Il est probable que sa faute consista seulement en ce qu'il chercha l'expression de la grandeur uniquement dans l'élévation & le redressement du corps , & qu'il outra peut-être aussi cette expression en mesurant avec trop de force sa longueur. Dans ce cas la correction de Pylade se feroit aussi bornée à s'élever d'une manière aisée & sans gêne , à mettre de la noblesse & de la dignité dans son attitude , & sur son front le sérieux pensif qui devoit déterminer davantage l'idée de grandeur , considérée comme une qualité morale & digne d'un roi. Je ne puis me persuader que , suivant l'opinion de l'abbé du Bos , Pylade ait pu adopter l'attitude & la mine d'un homme enseveli dans des pensées profondes ; car l'élévation du corps est une métaphore trop naturelle , & qui s'offre trop facilement au sentiment d'une grandeur morale ; & cet habile pantomime ne vouloit pas seulement paroître pensif , mais en même tems grand & sublime dans ses pensées. --- Cependant on ne peut pas juger avec certitude de la chose :

la pièce dont il s'agit ici est perdue , & Macrobe ne nous a transmis que les derniers mots du rôle d'Agamemnon , sans nous indiquer la marche des idées & des sentimens.

Un passage de Quintilien nous apprendra mieux que cette narration incomplète la différence qui existe entre la peinture & l'expression , & combien la première est souvent fautive. Ce rhéteur interdit sévèrement tous les gestes avec lesquels on imite les objets dont il est question dans le discours ; puis il ajoute : que dans le comique les acteurs qui avoient quelque réputation observoient de même cette règle , quoique tout leur art se bornât à l'imitation , & que les meilleurs parmi eux s'attachoient davantage à exprimer le sens que les paroles (1). La règle , telle que Quintilien la donne ici , n'est , à la vérité , pas trop exactement fixée ; mais les exemples qu'il emprunte d'une oraison contre Verrès ne sont pas mal choisis , & leur examen , plus réfléchi , nous conduira aussi bientôt à une meilleure dé-

(1) *Institut. Orat. L. XI, c. 3.*

termination de cette règle. Cicéron raille Verrès , avec le mépris le plus amer , de ce qu'au départ de la flotte du port de Syracuse , il s'étoit trouvé sur le rivage chauffé & vêtu à la grecque , & appuyé voluptueusement sur une courtisane. L'orateur romain lui reproche aussi , au milieu des plus fortes exclamations & en lui faisant connoître toute l'horreur qu'inspire son infâme conduite , que sans sentence , sans information & sans délit , il avoit fait battre de verges le citoyen romain Gavius dans la place publique de Messine (1). « Un » orateur ne doit pas copier , dit Quin- » tilien , l'attitude de Verrès , qui tient » une vile courtisane par-dessous le bras ; » ni la posture & le mouvement des » bras que demande l'action du bour- » reau , ni les gémissemens & les cris » que la douleur arrache à un patient ». Une mollesse indécente , la fustigation , la douleur du fustigé étoient les objets de la pensée de Cicéron ; le mépris , la colère , l'étonnement & l'horreur étoient les sentimens que ces objets

(1) *In Verrem* , *Ad. II* , c. 33 & c. 62.

excitoient dans son ame. Ainsi , Quintilien veut qu'on présente dans la tribune , comme sur la scène , non pas les objets extérieurs qui frappent les sens & dont il est question , non pas les sentimens étrangers qui nous émeuvent , mais le sentiment propre & actuel ; ou , pour m'expliquer autrement , il veut qu'on exprime , non pas les objets qui occupent notre pensée , mais les sentimens avec lesquels nous les considérons. Il est indifférent que ces objets soient des choses purement corporelles , ou les mouvemens mêmes de l'ame. Vouloir peindre l'effroi de Gavius , lorsqu'on l'entraîne pour lui faire subir une punition qu'il n'a pas méritée ; cela seroit aussi faux que d'imiter les mouvemens du fustigateur. Dans tous les cas , le véritable geste est celui qui exprime le sentiment du moment , & qui domine exclusivement dans l'ame de l'orateur. Je donne à ce geste le nom d'*expression* , & à l'autre celui de *peinture*. La règle mieux déterminée de cette manière seroit donc : Que les acteurs & les orateurs ne doivent pas peindre les actions , mais exprimer les pensées.

Avant que d'aller plus loin , recon-

noissez la justesse de cette règle dans quelques exemples pris du théâtre moderne. *Hamlet*, au moment de demander un service important à *Horatio*, y prépare, d'une manière fort naturelle son esprit par des éloges qu'il lui adresse (1). « *Horatio*, dit-il, tu » es l'homme que j'aie jamais rencon- » tré, dont le caractère sympathise le » plus avec le mien ». *Horatio* voulant décliner cet éloge comme une flatterie, *Hamlet* continue : « Non, ne crois pas » que je te flatte; car quel avantage puis- » je espérer de toi, qui, sans aucun » des biens de la fortune, ne possède » d'autre héritage sur la terre que tes » bonnes qualités? Flattera-t-on jusqu'au » pauvre? Non : que la langue emmiel- » lée, & flatteuse aille caresser les stu- » pides grandeurs, & que le genou » rampant fléchisse ses muscles dociles » aux lieux où le profit peut payer l'a- » dulation ». Vous vous rappelez sans doute cet acteur, qui, en déclamant les dernières paroles de cette tirade, fléchissoit en effet le genou, en baissant

(1) *Acte III, scène 8.*

la main comme s'il avoit voulu saisir le bord d'un manteau de pourpre pour le porter à ses lèvres. Ce jeu faux vous frappa dans le tems , & tout homme de goût le sentiroit également. En réfléchissant au mépris qu'avec chaque parole le prince manifeste à l'égard de l'ame bassement rampante du flatteur , & à son intention d'ôter à Horatio tout soupçon , que lui-même pourroit s'abaisser à jouer cet infâme rôle , comment cet acteur pouvoit-il s'aviser d'imiter ici le flatteur ? S'il avoit voulu rendre ce passage par un geste frappant , il auroit dû plutôt s'élever que s'abaisser , en prenant l'air du mécontentement & du dépit , & non pas celui du respect , qui y est diamétralement opposé ; il auroit dû rejeter une pensée humiliante , pour ainsi dire , plutôt avec la main , que de la porter vers la terre d'une manière basse & servile.

Cinna , dans la tragédie du grand Corneille , apporte à *Emilie* , qui , à proprement parler , est à la tête de la conjuration , la nouvelle que les conjurés brûlent tous de se venger & de rétablir la liberté : « Plût aux dieux , » dit-il , que vous y eussiez été présente !

Au seul nom de César , d'Auguste & d'Empe-
reur

Vous eussiez vu leurs yeux s'enflammer de fu-
reur ;

Et dans un même instant , par un effet con-
traire ,

Leur front pâlir d'horreur , & rougir de co-
lère (1).

Dorat trouve ces vers si beaux , qu'il les
a inférés dans son poëme sur la *Décla-
mation théâtrale* (2). Son jugement à
cet égard peut être exact ; mais si Baron
les a déclamés de la manière qui paroît si
parfaite à Dorat qu'il la présente comme
un modèle à l'acteur tragique , & qu'il lui
conseille d'imiter en cela l'Esopé françois ;
je suis fâché de ne pouvoir être de son
avis. « Baron , dit-il , après sa retraite ,
» qui fut de plus de vingt années , re-
» monta sur la scène ; elle étoit alors
» en proie à des déclamateurs bour-
» soufflés qui mugissoient des vers au
» lieu de les réciter. Il débuta par le

(1) *Acte I, scène 8.*

(2) *Chant I, p. 81.* la note de la quatrième édi-
tion.

» rôle de *Cinna*. Son entrée sur le théâtre
 » tre , noble , simple majestueuse ne fut
 » point goûtée par un public accoutumé
 » à la fougue des acteurs du tems ; mais
 » lorsque dans le tableau de la conjura-
 » tion il vint aux beaux vers que je viens
 » de citer , on le vit pâlir & rougir suc-
 » cessivement ; ce passage si rapide fut
 » senti par tous les spectateurs ; la ca-
 » bale frémit & se tut ». Il faut que cette
 cabale ait été douée d'une critique
 peu saine , car elle auroit dû éclater
 précisément là où elle devint muette.
 Mais je crois qu'on attribue à tort à
 Baron cette anecdote , qui m'a tout
 l'air d'une fable. Car , supposé que cet
 acteur ait eu une imagination assez forte
 pour produire dans une succession aussi
 rapide des expressions physiologiques
 aussi contraires & aussi difficiles à ren-
 dre , il n'est pas moins certain que , sui-
 vant le costume du théâtre françois ,
 il doit avoir mis du rouge ; or , com-
 ment est-il possible que couvert de fard
 il ait pu pâlir & rougir d'une manière
 assez frappante pour exciter l'étonne-
 ment des spectateurs ? Mais si en effet
 il a eu le talent de produire ces expres-
 sions physiologiques , il a commis alors ,

à mon avis , une faute grossière ; car dans cette scène , *Cinna* n'apporte-t-il pas une heureuse nouvelle à son amante ? Ne veut-il pas lui inspirer du courage & ranimer ses espérances ? Et lui-même n'en est-il pas soutenu ? Or , si ces sentimens remplissent son ame , comment ceux de la colère & de l'effroi , qui leur sont opposés , peuvent-ils acquérir assez de force pour se manifester avec tant de rapidité & des effets si violens ?

Un autre exemple de pareils contresens m'est fourni par le rôle de la *Présidente* dans la *Mariane* de Gotter (1) , ou plutôt par l'actrice qui l'a joué , quoiqu'elle ne manquât d'ailleurs pas de talent. Cette mère malheureuse reçoit la funeste nouvelle , que son fils , qui a déjà été la cause de la mort de sa fille , est devenu le meurtrier de *Waller* ; emportée par la rage & par la douleur , elle adresse à son mari ces paroles terribles : « Plût à Dieu qu'on l'attei-
 » gnit , ce fils adoré , qui donne de si
 » belles espérances , & qu'on le traînât
 » enchaîné devant la maison de son
 » amante ! Que j'entendisse les accla-

(1) Drame allemand , Acte III , Scène dernière.

» mations tumultueuses de la populace ;
 » qui ne manque jamais de se réjouir
 » du malheur d'autrui ! Que son père ,
 » témoin de sa juste punition , vit couler
 » son sang » ! Lorsque je lus ce passage ,
 mon imagination me représenta l'être le
 plus emporté & le plus révoltant ; je
 crus voir la plus effrayante expression de
 la rage ; un corps fortement jetté en ar-
 rière , des yeux sortans de leurs orbites ,
 étincelans , égarés , des bras tendus avec
 effort plutôt vers le ciel que vers la
 terre , avec une physionomie dont tous
 les traits détraqués & convulsifs offroient
 l'image du désespoir. Tel aussi fut en
 effet le tableau que me fit voir l'actrice
 à la première exclamation : « Plût à
 » Dieu qu'on l'atteignit » ! Mais à la
 seconde , où malheureusement elle s'at-
 tacha à la peinture des liens qui de-
 voient garotter le coupable , tout ce
 jeu s'évanouit ; son corps prit soudain
 une position verticale , ses bras s'abais-
 sèrent , & ses mains se croisèrent sur les
 jointures des poignets ; toute l'expres-
 sion de la rage , qui seule pouvoit ex-
 cuser une explosion aussi contraire au
 cri de la nature , fut détruite , & la vérité ,
 ainsi que l'illusion se dissipèrent avec elle .

Ces réflexions préliminaires doivent suffire , je pense ; d'autant plus que la matière est trop abondante pour être épuisée dans une seule lettre. K.

La dernière suite de ces Lettres paroîtra dans le Tome V de ce *Recueil*. *Note du Traducteur.*



DERNIÈRE SUITE
DES
IDÉES SUR LE GESTE

ET
L'ACTION THÉÂTRALE;
PAR M. ENGEL.

TRADUIT DE L'ALLEMAND.

LETTRE XXVIII.

Vous avez sans doute oublié le contenu de plusieurs de mes précédentes lettres , puisque vous me demandez pourquoi je n'ai fait qu'une mention générale de la peinture relativement à l'art du geste & de l'action théâtrale ; pourquoi j'ai parlé de la possibilité du mélange de gestes pittoresques & expressifs , tandis que je parois vouloir proscrire toute imitation des objets qui frappent les sens , & exiger simple-

ment qu'on exprime les sentimens dont ces objets affectent l'ame ? Je demanderai à mon tour : faut-il que l'expression & la peinture soient toujours en opposition sans jamais pouvoir se réunir ? Ne pourroit-il pas y avoir des circonstances où elles se combinent entièrement ou en partie , & n'y en a-t-il pas même plusieurs où elles se confondent parfaitement ensemble ? Moi même n'ai-je pas cherché plus d'une fois à y diriger votre attention.

Dans ma douzième lettre , où il a été question du jeu de l'admiration , j'ai dit formellement que l'expression du sentiment intérieur s'y confondoit avec la peinture de l'objet offert aux sens ; parce que dans l'admiration , l'ame , occupée entièrement de la représentation de son objet , cherche à s'y assimiler , & que par conséquent l'expression analogue à sa situation devient d'elle-même l'imitation & la peinture de l'objet. Cela m'a servi à vous expliquer pourquoi l'admiration de quelque chose de grand , dilate la poitrine , & fait aussi agrandir tout le corps , & ouvrir les yeux & la bouche ; tandis que celle du sublime fait que toute la figure de l'homme

s'élève. J'ai remarqué en passant, dans ma huitième lettre, que souvent le spectateur fortement ému, & entraîné par l'intérêt que lui inspire la représentation d'une pièce de théâtre, imite les mines & même les mouvemens des acteurs, en partageant alternativement leur tristesse ou leur joie, tant que des sentimens personnels & contraires ne croisoient pas ces impressions extérieures. Enfin, dans ma vingtième lettre, j'ai observé, au sujet de la sympathie morale, excitée par des caractères nobles, fermes & sublimes, ou par des actions, qui annoncent de la grandeur, du courage ou l'amour de l'humanité, que ces sentimens réveillent en notre ame la noble fierté, la chaleur de l'enthousiasme, ou la douce sensibilité de notre héros, & qu'on adopte l'air, qu'on imite les gestes & les mouvemens qu'on suppose à l'objet qu'on chérit ou qu'on admire. Il me paroît inutile de prouver ici la justesse de ces observations, que vous avez déjà reconnue tacitement; je puis donc établir pour règle, que toutes les fois que l'ame, occupée entièrement de l'objet, ne peut, dans la représentation de cet objet, distinguer son *moi* indi-

viduel , c'est-à-dire , pour m'exprimer d'une manière plus concise ,) dans tous les sentimens homogènes , la peinture est permise , parce que ne pouvant être séparée de l'expression , elle sert à rendre celle-ci.

Cette règle , ainsi que vous le voyez , se rapporte à la première cause d'imitation , c'est-à-dire , à la vivacité de la représentation. J'ai désigné , comme la seconde cause de ce jeu , le dessein d'exciter dans l'ame de l'interlocuteur une idée vive & frappante. Lorsque ce dessein , comme cela arrive souvent dans des récits ou dans l'instruction , est simplement une intention froide & tranquille , ou lorsque lui seul , dans le moment actuel , remplit & échauffe l'ame ; alors , en vertu de la règle que je viens d'établir , le geste pittoresque est permis ; car il ne se trouve ici aucune collision entre ce geste & l'expression. Dans le premier cas , il n'existe aucun sentiment qui tende à s'exprimer ; dans le second cas , c'en est un sentiment homogène , par conséquent de la classe de ceux qui ne peuvent se satisfaire que par l'imitation. Cependant quand l'ame d'un interlocuteur est remplie d'un sentiment

individuel , même de l'espèce de ceux dont l'expresssion en détruiroit la peinture , sinon entièrement , du moins en le modifiant jusqu'à la rendre méconnoissable , alors la peinture complete peut encore devenir un jeu très-exact , en supposant que le sentiment ne soit pas trop vif , & que , pour son propre intérêt actuel , il se subordonne volontiers au dessein de représenter l'objet par imitation. Par exemple , l'expresssion du déplaisir & du mépris qu'inspire une manière imbécille de se tenir avec les joues & lèvres pendantes , ne peut pas trop bien se réunir à l'imitation de cette attitude même ; mais lorsque ce déplaisir n'est pas trop vif , le précepteur , en cherchant à le maîtriser , tâchera de représenter à son élève l'attitude ignoble avec toute la fidélité possible ; & si cette imitation sert à corriger celui-ci , elle deviendra le moyen de satisfaire le sentiment de déplaisir dont le précepteur est animé. Cette observation peut vous servir à déduire la seconde règle. Le jeu pittoresque est le seul vrai , ou du moins il est irrépréhensible par-tout où le dessein d'exciter des idées plus vives de certains objets domine , ou

lorsque le sentiment individuel de l'interlocuteur cède volontairement, parce qu'en remplissant ce dessein, il peut uniquement se satisfaire. Il arrive quelquefois que le jeu convenable au dessein est dans la plus parfaite harmonie avec celui du sentiment, & qu'il en résulte une représentation si complètement fidelle, qu'on croiroit le sentiment homogène, & toute l'ame de l'interlocuteur, sans distinction de son *moi* individuel, fondue dans l'idée de l'objet. Dans ce cas se trouve celui qui se plaint avec feu au jugé d'une insulte faite à son honneur & à sa réputation : il imite avec la plus grande vivacité le ton fier & insolent, la colère & le mépris humiliant de celui qui l'a offensé ; non pas, comme on pourroit le croire, pour donner au juge une idée exacte de l'évènement, & pour le convaincre de la justice de sa plainte, mais principalement à cause de la satisfaction qu'une pareille imitation procure à la passion dont il est animé. Car la fierté, la colère & le mépris de son ennemi excitent ces mêmes sentimens en lui-même.

Il en est souvent du mélange de l'ex-

pression & de la peinture en pantomime comme de l'art de la peinture même , qui a l'apparence de ce qu'il n'est pas au fond ; & en l'examinant avec attention , on trouve que ce n'est que la réunion de plusieurs expressions , dont l'une paroît être la peinture , parce qu'elle appartient à un sentiment homogène. C'est-là le cas de l'amant qui , charmé de la taille majestueuse , du port plein de noblesse & de grace , du regard doux & fier de sa maîtresse , est tellement attaché à la représentation de ces qualités , qu'il cherche à s'en approprier quelque chose. Il imitera ce port noble & majestueux ; mais malgré cette expression en apparence pittoresque , on reconnoîtra toujours l'amant à la langueur de ses regards , à sa bouche doucement entr'ouverte , & au sourire fugitif qui erre sur ses lèvres & sur ses joues. Et de cette manière il se produit une espèce de mine & de geste bâtards , une expression qui ressemble beaucoup à celle de la clémence , parce que la dignité & la fierté de l'objet aimé s'y réunissent à la tendresse & à l'attachement respectueux de l'amant.

La réunion de l'expression & d'une peinture proprement dite a lieu quand

cette dernière s'exécute avec le dessein d'exciter dans l'ame de l'interlocuteur quelque idée frappante intuitive , & lorsque ce dessein exige un jeu différent de celui du sentiment , quoique l'un & l'autre soient à-peu-près d'une égale vivacité. Dans ce cas l'expression & la peinture peuvent ou être réunies dans le jeu du geste & des mines , ou leur réunion n'est pas possible. Cette impossibilité aura lieu toutes les fois que les mêmes moyens doivent rendre l'une & l'autre , & elle ne subsistera plus lorsque le moyen propre à l'expression n'est pas celui par lequel s'opère l'imitation de l'objet. Supposons qu'un railleur s'amuse aux dépens d'un boiteux ou d'un homme qui , à un embonpoint excessif , joint une démarche vacillante , ou tel autre vice de conformation , dont l'imitation ne met pas en action les instrumens du rire : pourquoi , en réunissant la peinture à l'expression , ne riroit-il pas aux éclats , lorsqu'il représente la corpulence & la lourdeur d'un *Fallstaff* par des mains & par un ventre gauchement portés en avant , par des jambes fortement écartées , avec des

pieds tournés en dedans (1) ? Il est facile de voir que ce n'est pas-là le cas où se trouve le précepteur dont j'ai parlé plus haut , & à qui le retour fréquent de la même faute commise par son élève a déjà trop déplu pour qu'il puisse imiter fidèlement l'attitude imbécille de celui-ci , en conservant néanmoins le desir de le corriger & de l'humilier par une représentation frappante de son maintien gauche & ridicule. Ici une réunion complète de l'imitation avec l'expression du déplaisir est impossible ; car les moyens de les rendre sont absolument les mêmes : il faudra donc en sacrifier une partie , & en les dénaturant réciproquement , chercher à les rapprocher par une attitude moyenne qui ne sera exactement ni l'une ni l'autre. Notre précepteur rendra donc sa bouche béante , mais en grimaçant , sa lèvre inférieure sera pendante , en même-tems qu'elle se trouvera un peu tirée vers les angles de la bouche ; sa tête tombera en avant , mais avec plus de force ; ses yeux cligneront , tandis

(1) Voyez Planche XXIV.

que ses sourcils rapprochés & les plis de son front dévoileront sa colère. En un mot, tout son visage deviendra une véritable caricature dans laquelle on remarquera clairement qu'à l'imitation d'une attitude qui lui est étrangère, se joignent les traits de la raillerie & de la mauvaise humeur, propres au personnage.

Aucun des cas que je viens d'indiquer n'a lieu, lorsque l'ame n'est pas assez occupée de la contemplation d'un objet, pour que la peinture se confonde avec l'expression; quand le dessein de rendre cet objet intuitif ne domine pas, & lorsque ce dessein ne se soutient pas avec un degré sensible de vivacité à côté du sentiment que l'ame éprouve : alors non-seulement la peinture pure & simple, mais aussi le mélange du jeu pittoresque & expressif doivent être rejetés; car dans tous ces cas la peinture est en contradiction avec la situation de l'ame, & elle n'est ni analogue, ni physiologique, ni déterminée par aucun dessein. D'après ces principes, jugez vous-même, si, dans ma dernière lettre, j'ai eu tort de blâmer le jeu de l'acteur dans le

rôle d'*Hamlet*, celui du tragédien Baron, & celui de l'actrice dans le rôle de la présidente de *Mariane*. Les passages dont il y a été question n'avoient pas besoin d'un commentaire pantomime pour devenir intelligibles ; les personnages ne pouvoient pas avoir le dessein d'animer jusqu'à la plus parfaite intuition l'idée qu'ils vouloient communiquer des objets de leurs sentimens, ce que d'ailleurs la nature de ceux-ci ne pouvoit pas leur permettre ; car leur expression, non-seulement différente du jeu pittoresque, lui étoit même totalement opposée dans les trois situations que j'ai citées.

Mais quels sont donc les cas, me demanderez-vous, où l'ame est réellement toute entière occupée de son objet ? Quels sont ceux où le dessein de communiquer une idée vive & frappante domine exclusivement, & subsiste avec une force à peu-près égale au sentiment ? Celui qui propose de pareilles questions, vous répondrai-je, demande de la théorie du geste & de l'action théâtrale plus qu'elle ne peut donner : il exige des instructions si précises & si déterminées, qu'en dispensant l'artiste de toute

étude personnelle, elles le ravalleroient au rang d'un simple ouvrier mécanique. En ceci la règle ne peut que développer le sens naturel dont l'artiste doit être doué, lui faciliter les moyens de parvenir à des idées nettes sur les points difficiles de son art, réveiller son génie assoupi, ou le ramener des fausses routes, & l'aider à résoudre les cas douteux avec autant de célérité que de certitude. Au reste, on pourroit encore donner quelques instructions plus particulières; par exemple, que l'acteur ne doit se permettre l'expression d'aucune idée, ni d'aucun sentiment, que son discours annonce comme étranger à son ame; ensuite, qu'il doit se garder, sur-tout dans les métaphores, de s'attacher à des qualités, qui, n'appartenant pas à la comparaison, n'ont aucun rapport ni à l'idée, ni au sentiment qui domine dans l'ame. Lorsque *Freeport* dit à *Lindane*: « Mademoi- » selle, je ne vous aime pas du » tout (1) », ne seroit-il pas ridicule que sa physionomie exprimât une lan-

(1) *L'Ecoffaise*, Acte II, Scène 6.

gueur douce & tendre ? Ou le jeu d'*Antoine* ne paroîtroit-il pas pitoyable , si , lorsqu'il dit au peuple romain , que César a refusé la couronne qu'il lui avoit offerte , il prononçoit le mot couronne en dirigeant l'index vers la terre pour en représenter la forme par un cercle tracé en l'air ? Il feroit bien plus ridicule , si en appelant César même la couronne de tous les héros , il s'avisait de se servir de la même peinture. Des fautes de ce genre paroissent peut-être trop grossières pour qu'il soit besoin d'en avertir les acteurs ; cependant combien n'en est-il pas , qui , fiers de leur goût & de leur prétendues connoissances , commettent des contresens bien plus graves ? N'aurez - vous jamais entendu un de ces rhapsodistes modernes , qui déclament leurs productions ampoulées en gesticulant sans cesse , & en peignant chaque expression figurée , souvent d'une manière si comique , qu'un Crassus , qu'un Caton , auroit eu de la peine à ne point rire en les écoutant.

Dans la scène d'*Emilie Galotti* (1) ;

(1) *Acte IV, Scène 7.*

où *Odoardo* dit à *Orfine* : « Ne dé-
 » layez pas cette goutte de poison dans
 » un tonneau » ! Il est visible qu'il doit
 ressentir la plus vive impatience du de-
 sir ; il n'est pas moins clair , que dans
 cette situation le jeu de ce personnage
 ne doit exprimer que cette impatience,
 & qu'il lui est par conséquent imposs-
 ble de trouver assez de tems pour in-
 diquer à la comtesse par une peinture
 détaillée de cette métaphore tout ce qu'il
 trouve d'odieux dans sa conduite. Cepen-
 dant je me souviens d'avoir vu un acteur
 dans le rôle d'*Odoardo*, (c'étoit à la vérité
 sur les tréteaux de la foire, auprès desquels
 la curiosité m'engagea à m'arrêter) qui
 s'efforçoit à rendre ce langage figuré , de-
 vinez par quels moyens ? D'abord , obser-
 vateur exact de la règle prescrite par
Riccoboni , il leva méthodiquement le
 bras droit , rapprocha l'index du pouce ,
 & dirigea ensuite l'un & l'autre vers
 la terre , comme s'il en eût fait dé-
 couler quelque chose : ce jeu devoit dé-
 signer la goutte de poison (1). Puis, éten-
 dant , après ce premier geste , les bras

(1) Voyez Planche XXV , fig. 1.

& les mains avec les doigts fortement écartés , il sembla vouloir embrasser quelque chose d'une grande circonférence ; & c'étoit là, selon lui, la peinture du tonneau (1). Ne croyez pas que je m'amuse à inventer ce conte pour vous faire rire ; vous connoissez vous-même un acteur , qui , lorsqu'il joue le rôle d'*Odoardo* , se frappe à grands coups de poing sur le ventre toutes les fois qu'il prononce le mot tonneau : & cette faute est-elle moins ridicule , ou plus pardonnable que l'autre ?

Ceci , mon ami , peut suffire au développement de la règle donnée par Quintilien ; & servira , en même tems , de réponse à votre première question ; savoir , si cette règle ne banniroit pas toute espèce de peinture de la scène ? Dans la lettre suivante , je répondrai à celle qui concerne les représentations des sujets pantomimes.

(1) Voyez Planche XXV , fig. 2.



L E T T R E X X I X.

D'APRÈS ce que j'ai dit au commencement de notre correspondance, vous ne me soupçonnez pas trop prévenu en faveur de la pantomime ; cependant vous voulez que je la regarde comme un genre possible de représentations théâtrales ; genre qui , dès son origine , & depuis son rétablissement par le célèbre M. Noverre , a eu le succès le plus décidé. Il vous paroît donc que je ne puis me dispenser de parler de la pantomime , puisque , privée du secours de la parole , elle est entièrement dépendante de l'art du geste ; mais à votre avis la règle établie pour l'acteur ne peut s'étendre au pantomime , parce que celui-ci , selon mon propre aveu , ne peut nullement se passer de certains signes de convention pour peindre les objets de ses sentimens.

Il me semble que j'aurois dû ajouter à cette remarque que le pantomime a réellement besoin de pareils signes , lorsqu'il s'impose la nécessité de faire

connoître des objets , dont les spectateurs n'ont aucune idée ; c'est-à-dire , lorsqu'aspirant au titre de poëte créateur , il veut inventer lui-même ses sujets , leurs intrigues & leurs dénouemens ; car , en effet , il est peut-être possible qu'il y en ait où la pantomime peut éviter toute peinture contraire à l'expression ; & c'est une autre question que de savoir , s'il doit jamais choisir des sujets où il ne puisse pas l'éviter.

Il y a des événemens dans la vie qui , par tous leurs symptômes , ont des propriétés caractéristiques , & qui sont si généralement connus , qu'en les voyant représenter en pantomime , on n'a pas besoin de demander quel est l'objet qu'on cherche à imiter. Vous vous rappelez sans doute cette farce pantomime à laquelle assistèrent les Anglois dans une des îles de la Société dans la mer du Sud (1) , qui , à la vérité , ne pouvoit être représentée que chez un peuple aussi peu corrompu & aussi peu civilisé que le sont ces insulaires ; & vous vous ressou-

(1) *Voyage autour du Monde* , par Forster , T. II , p. 107 de la traduction françoise.

venez aussi d'avoir lu les descriptions des danses guerrières des Américains sauvages , dans lesquelles ils représentent en pantomime à leurs spectateurs tous les événemens connus d'une expédition de guerre : la marche , l'attaque , le combat , la manière de faire des prisonniers & la retraite (1). Pendant toute la durée d'une pareille danse le guerrier a le même dessein soutenu , que l'acteur a quelquefois sur la scène dans les récits & dans les descriptions qu'il fait ; c'est-à-dire , qu'il veut exciter dans l'ame des spectateurs les images de certains objets d'une manière

(1) Charlevoix , *Histoire de la Nouvelle France* , T. III , p. 257 : « Il (le danseur) représente le départ » des guerriers , la marche des campemens ; il va à » la découverte , il fait les approches , il s'arrête , » comme pour prendre haleine ; puis tout-à-coup il » entre en fureur , & l'on diroit qu'il veut tuer tout » le monde ; revenu de cet accès , il va prendre quel- » qu'un de l'assemblée , comme s'il le faisoit prison- » nier de guerre ; il fait semblant de casser la tête » à un autre , il couche un troisième en joue ; enfin , » il se met à courir de toute sa force. Il s'arrête en » fuite & reprend ses sens : c'est la retraite , d'a- » bord précipitée , puis plus tranquille. Alors il ex- » prime , par divers cris , les différentes situations où » s'est trouvé son esprit pendant sa dernière campa- » gne , & finit par le récit de toutes les belles actions » qu'il a faites à la guerre ».

frappante & intuitive. A la vérité , il peint alors, mais c'est avec le même droit que l'acteur : la peinture devient claire, parce que chacun fait ce qu'il veut représenter , & parce que l'objet de son imitation se réduit précisément aux mouvemens de son corps , qui lui servent de signes naturels , exactement comme les contours & les couleurs servent au peintre. Il n'a besoin de signes de convention , que lorsqu'il veut désigner des événemens , qui , par eux-mêmes , sont différens des attitudes & des mouvemens de son corps , ou quand la signification & l'emploi de ceux-ci ne sont nullement connus de ses spectateurs.

Les ballets pantomimes ou d'action du genre comique que l'on donne communément après les pièces de théâtre , sont pour la plupart des imitations d'événemens journaliers & très-ordinaires , qu'on peut comprendre sans avoir besoin d'interprétation. Qui ne connoît pas les fêtes de la moisson & des vendanges , les scènes variées d'une foire, d'une guinguette ou d'un jardin public ? On peut représenter également en pantomime des sujets , qui , de même que la tragédie

die ou la comédie , ont leur intrigue & leur dénouement ; & pour l'intelligence du spectateur , il suffira d'exprimer avec exactitude les sentimens des personnages. Supposons qu'un berger s'enflamme subitement à l'aspect d'une bergère jeune & charmante ; il s'approche d'elle avec une tendresse respectueuse ; la timide pudeur engage la bergère à éviter ce nouvel amant ; elle quitte la scène ; après une courte absence elle reparoit , interdite en apparence , mais charmée en secret de le revoir ; il comprend ce prompt retour , & sensible à cette faveur , il dépose aux pieds de la bergère un ruban , un bouquet ou quelque autre marque de son amour. Son bonheur est encore incertain , tandis qu'un second amant les surprend ; une scène de jalousie se prépare , mais la conduite de la bergère prouve qu'elle n'a donné à ce rival aucun pouvoir sur son cœur. La bergère qui a de plus anciens droits sur celui de ce second amant arrive ensuite ; sa fierté , sa colère , sa tristesse , son abattement , engagent l'infidelle à reprendre ses anciennes chaînes ; & sa confusion , son repentir , joints aux bons offices du premier couple , lui font obtenir

» guerre a exposé à son retour tout ce son pardon ; après quoi , pénétré de reconnaissance , il travaille à son tour au bonheur de son bienfaiteur. --- Lorsque l'action commence , marche , & se termine de cette manière , quelle obscurité ou quelle ambiguïté chacune de ces situations peut-elle offrir à l'esprit des spectateurs ? Le jeu des mines , les mouvemens & les attitudes des personnages , leurs sentimens si naturels & si propres à l'homme suffisent pour les instruire , & personne ne s'avisera de demander l'explication d'un dénouement dont chaque roman , ou les événemens journaliers de la vie , offrent l'interprétation & l'exemple. Ici l'œil fait l'exposition du sujet , & le cœur en explique le récit.

Cependant la pantomime n'est pas essentiellement bornée à des actions ou à des événemens ordinaires & journaliers. Le père Lafiteau dit dans son ouvrage intitulé : *Des Mœurs des Sauvages* (1) : « Plusieurs de ceux qui ont » vécu parmi les Iroquois m'ont assuré , » que souvent après qu'un chef de

(1) *T. I, page 523.*

» qui s'est passé dans son expédition
 » & dans les combats qu'il a livrés ou
 » soutenus contre les ennemis , sans
 » en omettre aucune circonstance ; alors
 » tous ceux qui sont présens à ce ré-
 » cit se lèvent pour danser , & repré-
 » sentent ces actions avec beaucoup
 » de vivacité , comme s'ils y avoient
 » assisté , sans néanmoins s'y être pré-
 » parés , & sans avoir concerté ensem-
 » ble ». Vous voyez qu'ici il n'est pas
 nécessaire que les événemens soient du
 genre de ceux qui arrivent ordinaire-
 ment à la guerre ; ils peuvent être ac-
 compagnés de telles circonstances que
 l'on voudra , pourvu qu'ils soient indi-
 qués par les attitudes & par les gestes
 les plus vrais & les plus expressifs ; alors
 chacun qui , attentif au récit de ces
 événemens , en aura imprimé la suite
 dans sa mémoire , comprendra aussi la
 danse depuis le commencement jusqu'à
 la fin , & à chaque nouvelle scène il
 pourra indiquer le trait du récit qu'elle
 doit représenter.

Il en est de même des sujets pan-
 tomimes qu'on exécute sur nos théâ-
 tres modernes. Quoique ce ne soit pas
 un événement commun ou une action

journalière qu'on représente, il suffira d'en connoître le genre, la cause, la marche & le développement; de savoir le nom de la pantomime, ou de jeter un coup-d'œil rapide sur son programme, & l'on ne trouvera plus de difficulté à suivre les mouvemens & les attitudes des danseurs, & à en saisir parfaitement le sens. Souvent même on n'aura besoin ni du nom, ni du programme du sujet; car les groupes des personnages, & peut-être telle ou telle circonstance propre à une action déterminée, peuvent indiquer sur le champ l'événement qu'il s'agit de représenter. Il en fut ainsi sur le théâtre des anciens de la pantomime du fameux berger du mont Ida. Il suffisoit de connoître les trois déesses & les traits caractéristiques qui les distinguoient entr'elles; il falloit seulement appercevoir le berger sur la montagne, & sur-tout la pomme d'or qui avoit allumé la jalousie des trois rivales, pour que tout le monde fût instruit de ce qui devoit arriver. Rien ne pouvoit être équivoque ou inintelligible, soit dans les mines & dans les mouvemens de Junon, de Minerve & de Vénus, soit dans les différentes expres-

sions de Paris , qui , d'abord frappé d'admiration , ensuite indécis , étoit enfin subjugué par les charmes vainqueurs de la déesse des amours. La même chose arriveroit sur nos théâtres , s'il étoit permis de transformer en pantomimes les mystères ou les événemens de l'histoire-sainte. Tout le monde en est instruit , & celui qui verroit un homme avec une femme sous un arbre entouré d'un serpent , comprendroit , sans la moindre difficulté , la signification de tout le reste , même jusqu'à celle du chérubin armé de l'épée flamboyante. Clarke , sans savoir l'espagnol , comprit néanmoins parfaitement toute la Passion représentée sur le théâtre de Madrid (1).

Un examen très-superficiel vous convaincra que des sujets tels que je viens d'en indiquer n'obligent aucunement le pantomime à s'écarter de la règle établie pour l'acteur. Ou le dessein d'animer l'idée de certains objets jusqu'au plus haut degré d'intuition domine dans l'ame du pantomime ; (con-

(1) Voyez *Letters concerning the Spanish Nation* , by the Rev. Edward Clarke , L. 6.

dition qui permet auffi à l'acteur la peinture la plus complete) ou tout le fujet eft parfaitement intelligible par la feule expreffion des fentimens ; ou bien on le connoît d'avance par fon intrigue & par la marche de l'action : alors la feule vue & la férie des fentimens développés fucceffivement forment le récit , ou plutôt ils paroiffent le former ; car au fond c'eft le fpectateur qui fe le fait à lui-même. Or donc , fi dans tous ces cas le pantomime ne doit pas du tout s'occuper , ou du moins très-peu , à fe rendre intelligible au fpectateur , pourquoi ne s'attacheroit-il pas de préférence à donner aux fentimens dont fon ame eft pénétrée l'expreffion la plus forte & la plus animée ? pourquoi chercheroit-il à désigner ce qu'il ne pourra jamais faire connoître , ou qu'il n'exprimera que d'une manière très-imparfaite , & en faifant à cet effet d'inutiles efforts , à facrifier entièrement , à négliger , ou à affoiblir l'expreffion des affections de fon ame , qu'il pourroit néanmoins rendre fi facilement ?

En comparant entr'eux les fujets des anciennes pantomimes , dont il nous

est parvenu des notions , & sur-tout en lisant la longue liste que Lucien nous en a donnée , je trouve que cet art ne s'est jamais occupé à inventer des sujets , mais qu'il en a toujours pris dans la fable , dans la mythologie ou dans l'histoire des premiers tems , & qui sont assez connus par la tradition. Cette circonstance rend tout le merveilleux que l'on raconte de l'adresse d'un Pyllade , d'un Bathyle & d'autres pantomimes postérieurs très-faciles à concevoir ; tandis que sans cette circonstance , toute simple qu'elle puisse paroître , il seroit impossible de s'en faire une idée. Les spectateurs , du moins pour la plupart , savoient d'avance ce que ces célèbres pantomimes vouloient indiquer & exprimer. Et la force de l'illusion volontaire pouvoit facilement les conduire à la fausse conséquence , que le jeu seul des gestes & des mines leur communiquoit toutes les idées ; tandis que ces idées , assoupies depuis long-tems dans leur mémoire , n'avoient besoin , pour être réveillées , que de la plus foible impulsion. C'est ainsi qu'il faut expliquer , je crois , l'excla-

ination du Cynique Démétrius rapportée par Lucien (1), & l'anecdote du prince royal du Pont, qui pria Néron de lui faire présent d'un pantomime, afin de pouvoir se passer d'interprètes, en l'employant dans ses négociations avec les peuples barbares (2). Supposé que la pantomime à laquelle ce prince assista n'eût pas pour sujet une de ces actions communes, dont les premiers penchans de la nature humaine & des événemens journaliers pouvoient indiquer le sens ou faciliter l'intelligence, je ne vois décidément aucun moyen d'expliquer autrement cette anecdote sans m'égarer dans des difficultés infinies. Le jeu le plus parfait, si dans le sens le plus strict il n'équivaloit pas au langage parlé (c'est-à-dire, si des signes de convention invariablement adoptés n'en fixoient pas les expressions) ne pouvoit aucunement instruire ce prince d'une action dont il n'avoit aucune connoissance. Tout au

(1) Περὶ Ορχήσεως *édit. Reiz. T. II, p. 302.* Ἀκρῶς κινδρῶπε, ἂ ποιεῖς, οὐχ ἱρῶμονον ἀλλὰ μοι δοκεῖς ταῖς χερσὶν αὐταῖς λαλεῖν.

(2) *Ibidem.*

plus ce jeu auroit-il pu le conduire à deviner au hafard le fujet de la fcène , mais il ne le lui auroit jamais indiqué avec clarté & avec certitude. Et fi le jeu du pantomime étoit réellement un langage ; il s'élèveroit alors une nouvelle difficulté ; car l'on ne fauroit fe faire une idée comment il auroit été intelligible pour ce prince fans que celui-ci en eût étudié les élémens. Sans doute, un pareil langage ne pouvoit pas confister dans un affemblage de fignes arbitraires & pris au hafard , dont aucun objet extérieur ne motivoit ou ne modifioit l'emploi ; car aucune langue quelconque ne s'est formée , ni ne fe formera jamais de cette manière ; cependant ce langage pantomime partageroit avec toutes les langues parlées l'inconvénient de devoir recourir à de certains fignes radicaux , & à des analogies , qui , en désignant également bien une foule d'objets , n'en indiquent aucun avec exactitude & précision , & dont il est impoffible de deviner la véritable fignification , à moins que de la connoître d'avance par l'instruction ou par l'ufage. La langue que Rabelais fait parler à *Panurge* & à

l'Anglois (1) pourroit être composée de signes bien choisis & convenablement adaptés , sans qu'elle n'en fût pas moins pour moi un galimathias inintelligible , quand même les expressions & les tours de l'ancien dialecte françois me feroient très-familiers.

Saint Augustin a déjà dit à-peu-près la même chose (2), en prouvant , par l'exemple des Carthaginois , combien il est difficile de comprendre un langage formé de signes dont on n'a pas étudié les élémens. Il raconte que , lors de l'établissement des pantomimes à Carthage , il avoit fallu qu'un interprète en expliquât les signes aux spectateurs. Il reste d'ailleurs à savoir si au fond l'objet de cette explication n'étoit pas d'instruire le public de sujets tirés de la fable ou de l'histoire , & représentés sur la scène , ainsi que de rendre les signes & les attitudes des danseurs intelligibles par la connoissance des su-

(1) Voyez *OEuvres* de Rabelais, *T. I, ch. 16.* Comment Panurge fit quinault l'Anglois , qui arguoit par signes.

(2) *De Doctr. Christ. L. II, c. 25. Quia multis modis simile aliquid alicui potest esse , non constant talia signa inter homines , nisi consensus accedat.*

jets , plutôt que de faire comprendre ceux-ci par la signification des premiers ; car je ne puis me former aucune idée d'un assemblage de signes , tel que celui des anciens pantomimes auroit dû être , & dont la richesse auroit égalée celle des collections complètes de signes généraux & particuliers qui forment nos langues modernes , & dont les différentes combinaisons peuvent sans cesse exprimer & communiquer des pensées nouvelles & inconnues. Certes , un pareil langage ne se crée ni ne s'apprend pas fort facilement.



L E T T R E X X X.

LE pantomime des tems modernes n'a aucun avantage sur celui des anciens ; car lorsque, renonçant à des actions communes & connues , il prétend exécuter des sujets à intrigue de sa propre invention , il se trouve dans l'alternative ou de peindre par des signes aussi expressifs qu'il lui est possible de les créer , en laissant au hasard ce que leur signification vague & incertaine permettra aux spectateurs de saisir , ou d'appeler à son secours l'interprète qui doit expliquer par la parole ce que le geste , la mine & l'attitude ne peuvent exprimer complètement. M. Noverre rejette absolument ce dernier moyen ; suivant lui , l'art qui doit y avoir recours est encore dans son enfance , & ne fait que bégayer (1). Cet auteur se déclare égale-

(1) *Lettres sur la Danse & sur les Ballets*, page 89 de la seconde édition. Sous le règne de Louis XIV , les récits , les dialogues & les monologues servoient d'interprètes à la danse. Elle ne faisoit que bégayer. Ses sons foibles & inarticulés

ment contre l'emploi des signes pittoresques & incertains ; car quoiqu'il ne traite pas formellement cette matière ; on peut cependant , autant que je m'en souviens , tirer cette conséquence du reste de son système.

D'abord il avoue , « que l'art de la » pantomime est plus borné de nos » jours qu'il ne l'étoit du tems d'Au- » guste ». J'y ajoute , que ce découragement ne doit être attribué qu'aux idées trop grandes & peut-être exagérées que nous nous en formons d'après les éloges ampoulées des anciens. » Il » est quantité de choses » , continue-t-il , » qui ne peuvent se rendre intelligibles que par le secours des gestes. » Tout ce qui s'appelle dialogue tranquille ne peut trouver place dans la » pantomime (1) ». Suivant moi , cela veut dire très - clairement : La pantomime n'a point d'autre langage que celui du sentiment , & il n'y a aucun moyen de rendre intelligible ce que l'expression de ce sentiment combinée avec

avoient besoin d'être soutenus par la musique , & d'être expliqués par la poésie , &c.

(1) *Lett. sur la Danse* , page 17.

l'aspect du personnage & de sa situation visible peut y laisser d'obscur ou d'incertain. Dans un autre endroit , où il critique le secours des paroles pour l'explication d'un ballet , & compare ceux qui en ont besoin à ces tableaux des premiers tems de la peinture dans lesquels les peintres se servoient de rouleaux de papier qui sortoient de la bouche des figures , & sur lesquels l'action , l'expression & la situation de chaque personnage se trouvoient écrites ; il expose les moyens d'ordonner les ballets de manière à rendre ce secours inutile ; & dans le nombre de ces moyens il n'est nullement question de la peinture des objets , ni des signes de convention dont les combinaisons pourroient former une espèce de langue proprement dite (1).

(1) *Page 86 , 94.* Lorsque les danseurs , animés par le sentiment , se transformeront sous mille formes différentes avec les traits variés des passions ; lorsqu'ils feront des Protées , & que leur physionomie & leurs regards traceront tous les mouvemens de leur ame ; lorsque leurs bras sortiront de ce chemin étroit que l'école leur a prescrit , & que , parcourant avec autant de grace que de vérité un espace plus considérable , ils décriront , par des positions justes , les mouvemens successifs des passions ; lors-

Il résulte , à mon avis , très-clairement de ces passages , dont je pourrois multiplier les citations , que le premier maître de cet art & le meilleur auteur qui s'en soit occupé bannit de son théâtre tout ce qui n'est pas intelligible par l'expression même du sentiment. Mais quels sujets traitera-t-il , s'il rejette les actions communes & les événemens journaliers ? Il étoit permis aux pantomimes des anciens de prendre leurs sujets dans la religion , avantage dont ne jouissent pas les nôtres ; car de pareilles représentations déplairoient autant aux incrédules qu'aux dévots , quoique peut-être moins à ceux-ci qu'aux premiers. Il ne reste donc que le second moyen employé par les anciens ; c'est-à-dire , de mettre en pantomime sur la scène les ouvrages de poésie les plus connus , & de s'en rapporter , quant à l'exposition de la plupart ,

qu'enfin ils associeront l'esprit & le génie à leur art , ils se distingueront ; les récits dès-lors deviendront inutiles ; tout parlera , chaque mouvement sera expressif , chaque attitude peindra une situation , chaque geste dévoilera une intention , chaque regard annoncera un nouveau sentiment ; tout sera séduisant , parce que tout sera vrai , & que l'imitation sera prise dans la nature.

à la mémoire des spectateurs ; aussi l'opinion & les procédés de tous ceux qui ont cherché à porter la pantomime moderne à la perfection de l'ancienne , s'accordent parfaitement avec ce que je viens d'en dire.

L'abbé du Bos , dont il est inutile de citer le passage par lequel il prouve la nécessité de choisir pour la pantomime des sujets connus (1) , nous raconte le premier essai qu'on fit à Paris pour la restauration de cet art à l'imitation des anciens. « Une princesse , » dit-il , « qui joint à beaucoup d'esprit naturel , » beaucoup de lumières acquises , & » qui a un grand goût pour les spectacles , voulut voir un essai de l'art » des pantomimes anciens , qui pût lui » donner une idée de leurs représentations plus certaine que celle qu'elle » en avoit conçue en lisant les auteurs. Faute d'acteurs instruits dans » l'art dont nous parlons , elle choisit » un danseur & une danseuse , qui véritablement étoient l'un & l'autre » d'un génie supérieur à leur profes-

(1) *Réflexions critiques* , T. III , page 302. seq. de la septième édition.

» fion , & , pour tout dire , capable d'in-
 » venter. On leur fit donc représen-
 » ter , en gesticulant sur le théâtre de
 » Sceaux , la scène du quatrième acte
 » des *Horaces* de Corneille , dans la-
 » quelle le jeune *Horace* tue sa sœur
 » *Camille* ; & ils l'exécutèrent au son
 » de plusieurs instrumens qui jouoient
 » un chant composé sur les paroles de
 » cette scène , qu'un habile homme
 » (Mouret) avoient mises en musique ,
 » comme si on eut dû les chanter.
 » Nos deux pantomimes novices s'a-
 » nimèrent si bien réciproquement par
 » leurs gestes & par leurs démarches, où
 » il n'y avoit point de pas de danse trop
 » marqués , qu'ils en vinrent jusqu'à
 » verser des larmes. On ne demandera
 » pass'ils touchèrent les spectateurs (1).

M. Noverre a perfectionné cet essai ,
 fait avec une seule scène , en mettant en
 pantomime toute la pièce de Corneille ; &
 il a conseillé d'en faire autant avec d'au-
 tres drames également connus, par le mê-
 me motif , savoir , parce que sans cette
 précaution les pantomimes pourroient

(1) *Réflex. crit. T. III , page 311 & suiv.*

n'être pas assez intelligibles. « Les
 » pièces », dit-il, « dans lesquelles
 » jouoient Pylade & Bathyle, étoient
 » généralement connues ; elles ser-
 » voient, pour ainsi dire, de programme
 » aux spectateurs, qui, les ayant gra-
 » vées dans la mémoire, suivoient
 » l'acteur sans peine, & le devinoient
 » même avant qu'il s'exprimât. N'au-
 » rons-nous pas les mêmes avantages »,
 ajoute-t-il, « lorsque nous mettrons en
 » danse les drames les plus estimés de
 » notre théâtre ? Serions-nous moins
 » bien organisés que les danseurs de
 » Rome ? & ce qui s'est fait du tems
 » d'Auguste ne peut-il se faire aujour-
 » d'hui ? Ce feroit avilir les hommes
 » que de le penser, & dépriser le goût
 » & l'esprit de notre siècle que de le
 » croire (1) ».

J'ai voulu prouver par le sentiment
 & par la propre méthode pratique du
 premier maître connu dans cet art ce
 qui résulte en effet de la nature de la
 chose ; savoir, qu'il faut se garder de
 choisir pour la pantomime des sujets

(1) *Lettres sur la Danse*, page 63.

inconnus ; par conséquent aucun de ceux où la peinture & les signes sont absolument nécessaires pour leur exposition & pour celle de la situation des personnages , ainsi que pour indiquer la marche de l'action & le développement de l'intrigue. Je dis que la nature de la chose fournit la même conséquence ; car puisque (comme personne ne peut en douter) les signes destinés à indiquer des objets absens & intellectuels conservent une très-grande obscurité , vu qu'ils consisteront presque toujours en peintures générales , vagues & équivoques , il est de toute impossibilité qu'avec leur seul secours un ouvrage puisse être parfaitement compris ; & ce qui est inintelligible ne peut ni plaire , ni toucher , ni produire aucun de ces effets *esthétiques* (1), qui doivent être le

(1) Nous croyons devoir adopter ce terme , reçu par tous les savans d'Allemagne , pour désigner la *philosophie des beaux-arts* , ou la science qui dérive de la nature du goût , non-seulement pour la théorie , mais aussi pour les règles pratiques des beaux-arts. A proprement parler , *esthétique* signifie la théorie des sensations , lesquelles sont nommées *Αἰσθητικαί* en grec. Les beaux-arts ont pour objet principal d'exciter un vif sentiment du vrai & du bon ; ainsi leur théorie doit être fondée sur celle du sentiment obscur &

but de toutes les productions des beaux-arts. La magie imposante des tableaux formés sur la scène par les groupes des différens personnages, le goût, la richesse & la magnificence des décorations, la grace & la variété des mouvemens combinées avec l'accompagnement d'une symphonie harmonieuse, toutes ces choses, dis-je, pourront attirer & flatter le spectateur; mais il est absolument impossible que le sujet par lui-même, comme action dramatique, & comme développement de situations & d'événemens, puisse intéresser. Le charme qui en résultera ne fera que pour les yeux; l'esprit n'y trouvera au-

des sensations. Baumgarten, professeur à l'université de Francfort sur l'Oder, fut le premier qui enseigna la philosophie des beaux-arts, qu'il appella *Esthétique*, d'après un système fondé sur des principes philosophiques. La doctrine de Wolff, de l'origine des sensations agréables, que ce philosophe a cru trouver dans le sentiment obscur de la perfection, lui servit de base. Dans la partie qui comprend la théorie, la seule que ce judicieux auteur ait publiée, il a épuisé tout ce qui concerne le beau & la perfection, en tant que les sens peuvent les saisir; & à toutes les différentes espèces qu'il en a indiquées, il a opposé les espèces correspondantes de laideur. Cependant ses connoissances trop bornées des arts ne lui permirent pas d'étendre sa théorie au-delà de l'éloquence & de la poésie. *Note du Traducteur.*

cune jouissance , & le cœur demeurera vide. La règle de l'expression établie pour l'acteur reste donc aussi dans toute sa force pour le pantomime ; car , je le répète , dans tout sujet qui le dispense d'employer des peintures , il faut qu'il s'en garde soigneusement : cependant avec les restrictions & les exceptions indiquées plus haut ; & il ne doit jamais traiter ceux où ne pouvant s'en passer , il seroit forcé de leur sacrifier l'expression.

Lorsqu'il s'agit de traiter des sujets qu'on connoît déjà , tout dépend alors de la marche & de l'ordre que le pantomime choisit. Car si dans l'exécution de chaque scène isolée il ne suit pas le conseil que M. Noverre donne à l'égard du plan général & de l'ensemble ; s'il ne rapproche pas les événemens (1) ; si , en ne réunissant pas les tableaux épars , il rend l'action lâche & traînante ; si marchant pas à pas sur les traces du poëte dans toute la progression de ses idées , il s'attache servilement à rendre par ses gestes chaque expression , chaque

(1) *Lettres sur la Danse*, p. 63. « Resserrez l'action , » retranchez tout dialogue tranquille , rapprochez les » incidens , réunissez tous les tableaux épars , & vous » réussirez ».

image & chaque tour de phrase , il perdra d'un côté tout l'avantage qu'il avoit gagné de l'autre. Le jeu du pantomime deviendra donc ennuyeux & inintelligible dans plusieurs de ses parties ; car quel est le spectateur qui pourra se rappeler exactement toutes les expressions dont le poëte s'est servi ? Ce jeu consistera ou dans des répétitions d'expressions monotones , uniformes , ou du moins très-ressemblantes entr'elles ; ou il s'égarera dans des peintures extraordinaires insuffisantes , peut-être très-déplacées , & presque toujours nuisibles à l'expression , si elles ne la détruisent pas entièrement. Je dis très-déplacées ; car une image , qui peut être grande , noble ou terrible à l'imagination , deviendra , rendue par la pantomime , souvent , ou presque toujours basse , triviale & grotesque. Je ne fais si vous avez jamais assisté au *Ballet des Horaces* de M. Noverre , dont on nous donna un jour une esquisse fort maladroitement exécutée. Quel galimathias ne rassembla-t-on pas pour exprimer le passage où *Camille* maudit son frère , sa patrie & tous les citoyens romains ! Rien ne peut être plus pitoyable que la manière dont on rendit ces vers :

*Qu'elle même (Rome) sur soi renverse ses
murailles ,*

Et de ses propres mains déchire ses entrailles (1).

Mais l'ignorance & le mauvais goût se montrèrent sur-tout dans la peinture d'une pensée que l'auteur de ce ballet ne dût probablement qu'à son génie , & dont le sens étoit sans doute : « Puiffe la terre engloutir Rome » ! Cette idée est non-seulement noble & grande par elle-même , mais en même-tems terrible pour l'imagination : on croit voir un gouffre immense & profond s'entr'ouvrir comme la gueule d'un monstre effroyable , pour ensevelir dans ses entrailles tout un peuple puissant. Mais combien cette image parut basse & ridicule dans la peinture pantomime , & combien l'exécution en fût dégoûtante ! D'abord la danseuse montra le fond de la scène , (apparemment pour indiquer la place où il falloit supposer la ville de Rome) ensuite elle agita avec vivacité sa main dirigée vers la

(1) *Les Horaces , Acte IV , Scène 5.*

terre , après quoi elle ouvrit subitement , non pas la gueule d'un monstre , mais sa petite bouche , & y porta , à plusieurs reprises , son poing fermé , comme si elle eût voulu l'avaler avec la plus grande avidité (1). La plupart des spectateurs éclatèrent de rire , tandis que d'autres se trouvèrent embarrassés de deviner le sens de ce jeu inattendu ; car en effet l'explication que je viens de donner de cette farce n'est que conjecturale , & il est très-possible d'en fournir une autre qui différeroit totalement de celle-ci.

Si jamais on pouvoit inventer un langage de gestes , qui méritât véritablement ce nom , ces imitations serviles de la langue parlée feroient regardées comme ces misérables traductions , dans lesquelles on cherche en vain le style de l'original , parce que le génie des deux langues y a été absolument négligé. Je crains fort que la représentation pantomime dont parle du Bos , n'ait , à cet égard , donné prise à la critique ; du moins peut-on le soupçonner , puis-

(1) Voyez Planche XXVI.

qu'il est dit que Mouret ne composa pas sa musique pour les mouvemens des danseurs , mais pour les paroles de Corneille , comme si elles eussent dû être chantées. Au reste , comme l'idée en avoit été donnée par une princesse aimable & spirituelle , il a bien fallu que la critique se tut ; car vous n'ignorez pas , mon ami , qu'une belle femme , qui unit l'esprit aux graces , ne peut jamais avoir tort.

L E T T R E X X X I.

CE n'est pas , ainsi que vous le pensez , d'après mes principes , mais d'après ceux de M. Noverre même , que j'ai suivi pas à pas , qu'il faudroit juger du peu de mérite de la pantomime ; conséquence qui vous paroît être le résultat de ma précédente discussion. Je ne demanderai pas si le point de vue sous lequel vous envisagez les représentations théâtrales pour en apprécier le mérite , n'est pas trop borné , & je me contenterai de vous faire l'aveu que toutes les conséquences par lesquelles vous

semblez vouloir m'embarrasser me paroissent incontestablement vraies. Si le pantomime, en s'élevant au-deffus des sujets pris des événemens journaliers de la vie, est forcé de traiter des fables antérieurement connues, il en résulte la preuve la plus complète de l'impuissance & de la dépendance de son art, qui paroît n'avoir pas besoin du secours de la parole, sans pouvoir néanmoins s'en passer. De plus, les détails de chaque scène isolée des chef-d'œuvres tragiques & comiques n'étant pas parfaitement connus à tous les spectateurs, le jeu de la pantomime restera dans plusieurs de ses parties toujours énigmatique pour le plus grand nombre; de sorte qu'il se présentera souvent des lacunes à l'égard de la suite & de la liaison des événemens. Enfin, si tout dialogue tranquille doit être supprimé pour resserrer davantage l'action & en accélérer la marche, alors le pantomime sacrifiera précisément ce qui charme le plus le connoisseur éclairé dans les représentations théâtrales; savoir, la peinture complète des caractères avec le juste mélange, & dans la proportion réciproque des affections

& des facultés de l'ame , le développement complet du jeu des passions , (dont les nuances ont souvent tant de finesse) ainsi que de leurs motifs & de leurs ressorts les plus secrets. --- Malgré tous ces inconvéniens , la pantomime peut encore avoir des attraits : les sens peuvent s'enrichir de ce que l'esprit y perd ; & ce n'étoit certainement pas l'ame qui y gagnoit le plus chez les Romains , dont vous m'opposez l'amour poussé jusqu'à l'enthousiasme pour ce genre de spectacle.

Mais , continuez-vous , ne feroit - il pas possible de retrouver ce qui a été perdu de cet art , de créer avec le tems ce qui n'en a peut-être jamais existé ? Une langue formée de mines , de gestes & de mouvemens du corps feroit-elle une chose moins possible qu'une langue composée de sons articulés ?

En supposant , mon ami , que cela soit possible , il faudra convenir cependant que de nos jours les conditions , qui doivent favoriser la découverte d'une pareille langue pantomime , n'existent pas. Chaque idiome , autant que je le sache , doit sa première existence à une très-petite société d'hommes ; avant
qu'il

qu'il ne se perfectionne dans une progression marquée , il en coûte des efforts incroyables au génie. Le besoin , qui est le père de toutes les découvertes importantes , le crée & l'acheve. Mais à présent que toutes les grandes sociétés sont déjà établies , le génie , quelles que soient son activité & son audace , sera toujours effrayé par l'impossibilité d'égaliser par la pantomime la perfection des langues parlées , & il renoncera à tous les essais ; la nécessité même d'un langage muet n'existe plus , parce que les différens idiomes perfectionnés sur le globe suffisent dans toutes les occasions où les hommes veulent se communiquer leurs sentimens ou leurs idées. A moins donc que dans quelque coin ignoré de la terre il ne se forme un nouveau peuple , qui , dès son origine , soit conduit à se servir de signes visibles ; que par un concours de circonstances heureuses , ce peuple ne parvienne à une certaine culture ; qu'il ne continue sans relâche pendant plusieurs siècles ses efforts pour se rendre intelligible par les mouvemens du corps ; à moins , dis-je , de toutes ces circonstances , l'existence d'un langage pantomime , qui puisse entrer en

comparaïson avec les langues parlées , n'est peut-être pas possible ; car quoique les hommes soient capables de donner dans toutes les folies , il n'est cependant pas croyable qu'un peuple , accoutumé à l'usage de la parole , comme le sont toutes les nations connues , s'adonne , par un concert unanime de tous ses membres pendant le cours de plusieurs siècles , à apprendre une chose parfaitement inutile , & dont aucun besoin ne pourra jamais lui démontrer la nécessité. Au surplus , il me paroît très-douteux que l'existence des langues parlées puisse faciliter la découverte d'un langage pantomime ; au contraire , elle en deviendrait plus difficile ; car il est très-vraisemblable qu'on chercheroit à créer ce langage d'après le modèle des idiomes existans , & ce seroit encore une grande question que de savoir si les formes naturelles de l'un seroient aussi celles des autres.

Mais je dois rétracter ici ce que je vous ai accordé plus haut ; savoir , que l'invention d'un langage pantomime est aussi possible , aussi facile que celle d'une langue parlée. Quant aux différens avantages que les signes qui frap-

pent l'oreille ont sur ceux qui affectent l'organe de la vue, je m'en rapporte à ce que M. Herder en a dit dans sa savante dissertation *Sur l'origine des Langues* (1), & je me borne à placer ici une réflexion rapide, qui résulte d'elle-même de la discussion dont il s'agit, & que je voudrois voir approfondie.

L'homme, en se servant de la parole, a une double intention : il veut communiquer les idées des objets qui l'affectent, & il cherche à indiquer la manière dont il en est affecté. Quand même il n'auroit pas cette dernière intention, ce ne seroit pas moins un besoin intérieur & impérieux de sa nature, que dans l'état de passion il ne peut s'empêcher de satisfaire. A cet effet, la langue parlée a ses interjections, & la pantomime ses gestes expressifs. Ceux-ci, quand même ils n'auroient pas autant de force & de vivacité que les premières, sont cependant plus clairs, plus variés & peut-être mieux déterminés ; & la volonté

(1) Herder, *Ueber der Ursprung der Sprache*, p. 100, seq.

est moins en état de les maîtriser que les sons articulés. Le sauvage paresseux, dont le besoin momentané & pressant peut seul réveiller l'activité, & qui, par cette raison, se trouve toujours passionné, ne peut parvenir à aucun langage pantomime, à cause que par la vivacité de ses affections, il lui est impossible, pour atteindre quelqu'autre but, de sacrifier ou du moins de limiter l'expression si naturelle, si satisfaisante & si complète, que le jeu des gestes lui présente.

Les sons par lesquels l'homme imite tout ce qui frappe l'organe de l'ouïe, furent dans la langue parlée les premiers élémens qu'il put employer pour désigner les objets de sa pensée. Il faudroit donc que dans le langage pantomime les imitations des objets visibles tinssent lieu de ces élémens; car, ainsi que je l'ai déjà dit plus haut, des signes purement arbitraires & dépourvus de toute espèce de motifs, ne peuvent devenir la base d'aucune langue quelconque. Ces signes primitifs devroient ensuite servir de type à tous ceux que, conformément aux figures & aux tours variés d'une langue, il faudroit créer.

pour indiquer le reste de nos autres idées : & pourquoi ne feroit-il pas aussi possible d'y parvenir par le moyen des mines & des gestes que par celui des sons ? Pourquoi des images visibles ne pourroient-elles pas aussi désigner les liaisons & les abstractions variées , que l'esprit , le jugement & l'imagination opèrent relativement aux idées ?

Jusqu'ici le langage pantomime paroît encore à-peu-près aussi possible qu'une langue parlée ; cependant il reste à examiner une circonstance très-importante ; savoir , si la représentation de l'objet & l'affection que celui-ci produit sont si indivisibles & si intimement liées l'un à l'autre dans l'ame , que même dans leur désignation l'homme veut les savoir réunies très-étroitement , & , pour ainsi dire , comme fondues ensemble. Un signe unique , qui , dans un seul instant , remplit parfaitement ce double but , doit donc lui plaire davantage que plusieurs signes interrompus , qui séparent & isolent ce que lui-même n'est pas en état de discerner & de diviser distinctement dans son esprit. Et que seroit-ce si , eu égard à cette réunion , à cette amalgame du signe expres-

sif avec le signe représentatif ou l'imitation de l'objet, la langue parlée avoit quelque avantage sur celle de la pantomime ?

Dans la langue parlée, l'interjection ou l'expression du sentiment n'est jamais qu'un son, qu'une expiration ; mais dans la pantomime c'est une attitude propre, complète & développée. Dans la première, le son imitatif, qui contient l'idée de l'objet, peut s'unir très-intimement avec le ton ou l'expiration qui satisfait le sentiment ; dans la seconde la réunion de la peinture & de l'expression est impossible dans tous les cas, où l'une & l'autre doivent s'opérer par les mêmes parties du corps, tandis que chacune en demande un emploi tout-à-fait différent. Le mot amour est sans doute expressif aussi-bien que la mine ou l'attitude dont on se sert pour exprimer cette affection ; il peint la langueur, la douceur & le charme de ce sentiment : cependant ce mot étant une fois trouvé, vous pouvez le prononcer non-seulement avec une inflexion douce & tendre, mais aussi avec un accent plaintif, triste, colère, furieux, amer ou railleur, sans qu'aucune syllabe de ce mot devienne

confuse ; & par conséquent sans que l'idée de l'objet perde quelque chose de sa clarté. Ici tout dépend uniquement de telle ou telle modification de l'organe ou de l'expiration , qui rend le ton de la voix bas ou élevé , doux ou rude , grave ou aigu , tremblant ou décidé. D'un autre côté, essayez de réunir au geste pittoresque de l'amour des expressions pantomimes variées & qui y soient liées d'une manière très-intime , sans que ce geste soit détruit ou devienne du moins obscur , méconnoissable & équivoque ; & par-tout vous sentirez l'impossibilité ou du moins l'extrême difficulté de cette réunion. Tantôt une contradiction empêchera ce mélange : l'œil languissant & mourant , l'attitude abattue , courbée avec grace ou mollement indolente de l'amour (1) , ne pourra s'accorder aucunement avec le regard étincelant & indécis , avec les muscles tendus & fortement indiqués de la colère (2) ; aussi peu que l'air humilié & rampant du flatteur , qui , avec le corps courbé & le genou plié , prend tour-à-tour un ton miel-

(1) Voyez Planche XXVII, fig. 1.

(2) Voyez Planche XXVII, fig. 2.

leux & respectueux (1), peut s'allier à celui du fier Hamlet (2), qui ne lui cache ni son mépris, ni son indignation. Tantôt, lorsque cette réunion n'est pas impossible par elle-même, on sera incertain, si le jeu des gestes, si les mines ou l'attitude doivent exprimer ou désigner dans leur ensemble un sentiment mixte, ou s'il faut que l'expression ait lieu en partie, ainsi que l'imitation de l'objet qui excite le sentiment ? Lorsque je vois errer un doux sourire autour de la bouche & sur les joues d'une personne, tandis que les angles intérieurs de ses sourcils sont élevés, comment est-il possible que je réponde à la question, si les deux sentimens, savoir, l'amour & la tristesse, se réunissent dans l'ame de celui qui offre cette mine, ou si seulement le premier de ces sentimens affecte son ame, tandis que le second n'est que l'objet qui produit le premier ; & ainsi de même *vice versa* ? Et dans ce dernier cas, comment déciderai-je, lequel de ces deux sentimens est le typique, & lequel est l'imitatif ? Car ces deux choses sont également possibles :

(1) Voyez Planche XXVIII, fig. 1.

(2) Voyez Planche XXVIII, fig. 2.

L'amour peut exciter à la tristesse, & la tristesse à l'amour. --- Je n'ignore pas que la liaison & la série des idées peuvent dans ce cas donner beaucoup d'éclaircissemens ; cependant il n'en faut jamais trop exiger, sans quoi l'on court risque de n'en recevoir aucune lumière quelconque.

L E T T R E X X X I I.

QUE les réflexions rapides par lesquelles j'ai terminé ma dernière lettre, & que la crainte de devenir prolix, & de tomber dans des subtilités, ne me permet pas de multiplier ; que ces réflexions, dis-je, soient bien ou mal fondées, les autres preuves que j'ai rapportées n'établissent pas moins pour cela jusqu'à l'évidence que la découverte d'une langue pantomime est un des problèmes les plus difficiles à résoudre. Et ce n'est pas d'aujourd'hui que ces preuves commencent à avoir du poids ; elles étoient déjà en force du tems d'Auguste ; il m'est par conséquent impossible d'être de l'opinion de tant de modernes, qui exaltent les

effets merveilleux de l'art de la danse chez les anciens. Suivant le témoignage des auteurs les pantomimes de l'antiquité ont , à la vérité , eu quelques signes particuliers ; j'accorderai même davantage , je supposerai qu'ils en aient eu beaucoup qui leur étoient propres ; qu'ils se soient fait une étude particulière & peut-être unique pendant toute leur vie , de saisir en toute choses les traits les plus expressifs & les plus caractéristiques ; que la langue parlée leur ait fourni nombre d'images & d'allusions heureuses ; qu'ils aient représenté tous ces signes avec une énergie & une vérité dont nous pouvons à peine concevoir l'idée dans nos climats froids ; qu'ils soient de plus parvenus à porter au suprême degré l'art de l'expression , & qu'ils en aient saisi jusqu'aux plus fines nuances. Mais en leur supposant tous ces avantages , à quelle distance immense ne devoient-ils pas se trouver encore de la langue parlée ! Un Pylade & un Bathyle n'auront certainement pas eu à eux seuls plus de génie que le reste des hommes ensemble ; par une impulsion merveilleuse & générale , tout le peuple romain ne se fera pas appliqué à un langage nouveau , inutile à

tout autre besoin , & que son originalité ne rendoit nullement facile. D'après ce raisonnement , je ne puis me faire une idée d'une exécution pantomime intelligible , par ses propres moyens , ou de scènes d'une discussion tranquille , & du développement d'une intrigue filée avec art & adresse sans le secours de la parole. La collection des signes de ces danseurs pantomimes ne fut peut-être que ce que de nos jours seroit le dictionnaire d'un peuple , dont l'esprit inculte fortiroit à peine de la barbarie : il suffira à un cercle étroit d'idées communes & matérielles , mais il sera trop pauvre en idées abstraites & relatives , pour qu'une tragédie d'Euripide , ou seulement une scène de ce genre , puisse être traduite dans une pareille langue.

J'espère que vous ne m'opposerez pas ici le langage pantomime des Siciliens ; dont M. le Comte de Borch parle avec tant d'admiration dans ses *Lettres sur la Sicile & sur l'île de Malte* (1). Faites attention , s'il vous

(1) Tome II , Lettre XX , p. 236. « Une autre particularité , non moins singulière , (il a été ques-

plaît , aux circonstances essentielles que contient le récit de ce voyageur. Chaque personne a sa langue particulière , qu'elle fait varier selon ses interlocuteurs : il y a donc une multitude de langues de ce genre , dont chacune est

tion auparavant des propriétés caractéristiques de la langue Sicilienne) c'est l'usage des gestes & des signes dont on se sert ici communément , & dont le langage est si expressif pour les nationaux , qu'à une distance considérable , au milieu d'une compagnie nombreuse , deux personnes , sans ouvrir la bouche , se comprennent mutuellement & se communiquent leurs pensées l'une à l'autre. Ces signes & ces gestes ne sont point généraux ; une femme en a de différentes espèces , les uns destinés pour son mari , d'autres pour son amant , d'autres enfin , pour ses amis : cette différence d'alphabet produit trois diverses langues , pour ainsi dire , dont la même personne se sert avec toute la facilité possible. On remarque la même habileté dans les enfans , qui , dès l'âge le plus tendre , commencent déjà à composer avec leurs camarades une suite de signes propres à eux seuls. Cela provient du penchant que la nation a pour les gestes : un Sicilien ne peut pas dire la parole la plus indifférente sans l'accompagner tout de suite d'un geste expressif. On croit que ces gestes , & ces signes datent encore du tems de Denis l'ancien , dont la tyrannie , défendant l'usage de la parole à ses sujets , les obligea d'inventer de nouveaux moyens pour se communiquer leurs pensées & pour se consoler dans leur malheur. Je ne vous garantis pas la vérité de cette origine ; mais de quelle source que provienne cet usage , je ne puis que l'admirer , & vous dire que je le regarde comme la plus sublime pantomime que j'aie vue de ma vie ».

originale , & de l'invention de celui qui s'en fert. De ces faits , dont la certitude ne peut être contestée , ne doit-on pas conclure que les Siciliens n'ont qu'un très-petit nombre de signes pour manifester leurs idées , & que leur emploi est circonscrit par un cercle très-étroit.

Mais , (pourriez-vous m'objecter encore) puisque les signes des pantomimes rendoient les sujets si peu intelligibles ; & que lors des représentations , tout dépendoit en effet d'une connoissance préliminaire de l'événement mis en scène , & de la bonne mémoire des spectateurs : à quoi servoient donc ces signes ? Pourquoi ces pantomimes s'obstinoient-ils à conserver ce dont ils pouvoient se passer ? --- Peut-être étoit-ce parce qu'ils n'en sentoient pas l'inutilité , ou qu'un amour-propre mal entendu ne leur permettoit pas d'avouer la défectuosité & l'insuffisance de leur art , ni à eux-mêmes , ni aux spectateurs ; ou parce qu'ils firent avec ceux-ci le faux raisonnement , que ce qu'on comprenoit si bien , recevoit sa clarté de l'heureux emploi de ces signes ; ou , ce qui vraisemblablement en fut

la première cause , parce qu'ils ne purent résister à ce penchant naturel de désigner les sentimens en même-tems que les motifs & les objets qui les font naître, & que de cette manière, au défaut total de la parole , ils durent chercher à indiquer du moins les idées principales par tel ou tel geste. Enfin , peut-être aussi parce que l'emploi de ces signes produisit réellement de bons effets en venant au secours de la mémoire infidelle des spectateurs , qui , par le rappel d'une seule idée principale , pouvoient trouver toute la série de celles dont elle faisoit partie. Au reste , je n'en veux pas à ces pantomimes d'avoir employé ces signes. Pour apprécier leur mérite , il s'agiroit de savoir s'ils y ont mis de la prodigalité ou de l'économie, & jusqu'à quel point la peinture peut leur avoir fait négliger l'expression. Les auteurs anciens nous ont laissé trop peu de notions sur cette matière , & il me paroît aussi qu'ils en ont parlé d'une manière trop concise , ou trop indéterminée , ou trop hyperbolique (1).

(1) On peut consulter l'ouvrage déjà cité de l'abbé

En voilà assez , mon ami , sur une matière que je ne saurois épuiser , & sur laquelle je me ferois moins étendu sans vos demandes & sans vos objections. Ne parlons plus de l'art du geste & de l'action théâtrale , en tant qu'il tient à la peinture , & qu'il sert à représenter le seul moment d'une action. Occupons-nous à présent de ce même art , en tant qu'il produit ses effets successivement ; en un mot , considérons-le comme musique. Je prends ici , comme vous le voyez , le mot musique , dans l'acception usitée chez les anciens Grecs , dans le sens le plus général & le plus étendu , qui y renfermoit plusieurs arts unis dès leur origine , & qui n'en ont été séparés que dans la suite. J'ignore si cette abstraction leur a été plus utile que nuisible. Ces arts compris dans le mot musique furent pour les yeux : l'art du geste , des mines & des mouvemens du corps avec leur partie lyrique , savoir , la danse ; & pour l'organe de l'ouïe : l'art de la dé-

du Bos , qui a recueilli tous ces passages ; ou bien avoir recours à Octavius Ferrarius , *Dissert. de Pantomimis & Mimis*.

clamation, aussi avec sa partie lyrique qui comprenoit le chant & l'accompagnement des instrumens. La poésie considérée relativement au mécanisme du vers & au choix du rythme par lesquels elle parvient à charmer une oreille délicate, y appartenoit également. Je me flatte que vous me dispenserez de prouver que ni les arts dont je viens de faire l'énumération, ni même aucun autre, ont réellement été désignés par le mot musique : vous pouvez vous en convaincre vous-même par le rapprochement des passages que Brown (1) & du Bos ont tirés à ce sujet de Platon, d'Athénée, de Porphyre, de Saint Augustin & de Quintilien. En comparant entr'eux les beaux-arts que je viens de citer, vous reconnoîtrez aussitôt que l'ancienne idée de la musique réunissoit les deux caractères essentiels ; savoir, l'énergique ou ce qui n'agit que successivement par degrés, & le sensible ou ce qui frappe sur le champ les sens. L'un en excluait tous les arts d'imitation qui agissent immédiatement

(1) *Considérations sur la Poésie & la Musique*, Section V, 1.

sur les sens , & l'autre en écartoit la poésie , en tant qu'elle ne parle pas aux sens , mais à l'imagination & aux autres facultés de l'ame.

Vous pouvez , à la vérité , m'objecter contre ce dernier caractère , que dans Platon , Socrate appelle non-seulement la philosophie musicale , mais la musique par excellence ; & que cependant cette science , qui occupe uniquement l'esprit & le jugement , n'a rien de commun avec les sens. Mais si la philosophie a été regardée en effet comme formant une des parties de la musique , pourquoi Socrate , à l'approche de la mort , se feroit-il occupé du doute , si en étudiant cette science il avoit obéi à la divinité qui lui ordonna de cultiver la musique ? Pourquoi , en supposant que la divinité eût prescrit l'étude de la musique prise dans le sens ordinaire (*δημιωδη μουσικην*) auroit-il encore fait des vers dans sa prison (1) ? Tout homme familiarisé avec les ouvrages de Platon doit avoir remarqué comme un caractère essentiel de sa manière d'écrire , qu'il se plaît

(1) *In Phaed. edit. Frcst. p. 46.*

toujours à rapprocher des arts les choses sérieuses & scientifiques , & qu'il emprunte volontiers pour les sciences le charme du beau , & pour le beau la sévérité & la dignité de la science. De même qu'il appelle ici la philosophie la musique par excellence , il nomme ailleurs un parfait gouvernement la tragédie la plus complète (1) , en considérant l'homme d'état comme le collègue & le concurrent du poète tragique. Voudriez-vous pour cela compter au nombre des pièces de théâtre les gouvernemens des anciens , & placer les grands hommes d'état de l'antiquité , un Solon , un Licurgue , un Périclès , parmi les poètes tragiques ? Au reste , il résulte encore du passage du *Phédon* , que non pas la poésie entière , mais seulement l'art du mécanisme de la versification a été compris dans la musique : car comment Socrate auroit-il pu s'imaginer de remplir l'ordre qu'il avoit reçu en songe , en mettant sim-

(1) *De Legib. L. VII , edit. Frcst. p. 898.*

ἡμεῖς εἰμεν τραγωδίας αὐτοὶ ποιηταὶ κατὰ δύναμιν καλλίστης καὶ ἀριστῆς πᾶσα ἐν ἡμῖν ἡ πολιτεία ζυνεστῆκε μιμησις τῆς καλλίστης καὶ ἀριστῆς βίης. ὃ δὲ φάμεν ἡμεῖς γὰρ οὕτως εἶναι τραγωδίας τὴν εὐλαδιστατήν , &c.

plement en vers les fables d'Esopé , qui , existant depuis long-tems , étoient aussi connues de toute la Grèce (1) ?

Je vous prie , mon ami , de ne pas regarder comme une digression absolument inutile , si , à l'occasion de la transition d'une branche de l'art du geste & de l'action théâtrale à l'autre , je parle de l'idée que les anciens s'étoient formée de la musique. Je crois prévoir que dans nombre de points des recherches que nous avons encore à faire , il sera très-avantageux de généraliser nos réflexions , & de les transporter du champ trop circonscrit de cet art , dans la sphère plus vaste de la musique. Brown regrette qu'on ait séparé les différens *arts énergiques* (2) dans leur exercice : quant à moi , je ne regrette pas moins qu'on les ait séparés de cette idée générale qui les embrassoit tous. Si la première de ces abstractions a nui à l'effet de ces arts ,

(1) Επεικας τις τῶ Αἰσωπῶ λόγῳ , ainsi que Cébès le rend.

(2) L'Auteur appelle *arts énergiques* ceux qui n'agissent que successivement & par degrés sur l'ame , tels que le chant , la déclamation , la pantomime , &c. ; & il donne le nom d'*arts sensibles* à ceux dont l'effet se fait sentir sur le champ , comme la peinture , la sculpture , &c. *Note du Traducteur.*

leur théorie a infiniment perdu par la seconde ; car le défaut d'une dénomination générale & commune a entraîné celui du motif de s'attacher à la recherche de leurs principes communs ; & cependant cette recherche auroit été aussi importante pour l'esthétique que pour la métaphysique , & peut-être même pour la morale. La suite vous prouvera , j'espère , que tous les arts musicaux sont réellement fondés sur les mêmes idées générales , & qu'ils ont tous les mêmes règles : vous en pourriez même déjà sentir la vérité , si vous vouliez appliquer les principes de l'art du geste & de l'action théâtrale , que j'ai développés jusqu'ici , à l'art de la déclamation qui y est intimement lié.



L E T T R E X X X I I I.

Vous avez raison d'observer que, pour être en état d'apprécier la ressemblance qui existe entre les idées fondamentales de l'art du geste & de celui de la déclamation, il faudroit avoir du moins une esquisse de la théorie de ce dernier. Mais seriez-vous en effet embarrassé de trouver cette esquisse quelque part ? Ne connoîtriez-vous aucun de ces nombreux ouvrages que des auteurs anciens & modernes ont composés sur cette théorie ? Je présume que vous ignorez qu'il ait existé un Francius, un Le Faucheur, un Grimarest ; mais un Cicéron (1), un Quintilien (2), & le philosophe de Stagire, dont les ouvrages ont guidé ces deux célèbres romains, ne peuvent vous être inconnus. A la vérité, ce dernier passe, à son ordinaire, très-rapidement sur cette

(1) *De Orat. L. III, c. 57*. Ce qui se trouve dans les livres *ad Herenn. III, c. 11 ; 15*, attribués à Cicéron, appartient moins à la matière que nous traitons ici.

(2) *Institut. Orat. L. XI. c. 3*.

matière ; au lieu de la théorie même , il n'en jette que le germe , dont le développement pourroit la donner ; mais au fond , chaque plante future est déjà contenue dans sa semence organisée ; & si ce grand homme ne développe pas lui-même le sujet dont il s'agit ici , la trop grande richesse de ses conceptions en est , sans doute , la cause : semblable à la nature , qui , dans l'immensité des modifications de la matière , ne peut suivre , ni perfectionner également toutes ses productions , il n'a pu s'attacher à chaque idée sublime & féconde que son génie lui a inspirée.

Aristote dit que plusieurs auteurs , & entr'autres Glaucon de Téos , en Jonie , avoient enseigné comment il falloit déclamer les pièces de poésie , mais qu'aucun n'avoit parlé de l'art de la déclamation oratoire. « Ce dernier art , » continue-t-il , » dépend de la voix , pour savoir comment on doit s'en servir dans » chaque passion ; par exemple , quand il » faut l'élever ou l'abaisser , ou parler » dans le ton ordinaire. Et tout de même » à l'égard des tons différens , qui sont » l'aigu , le grave & le moyen ; & également à l'égard du nombre , afin de

» les bien ménager dans chaque mouve-
 » ment particulier (1). » Je présume que
 la manière de rendre ce passage d'Aristote en le traduisant & en le commen-
 tant à la fois , ne vous déplaira pas :
 je voudrois vous laisser à juger s'il n'y
 auroit pas moyen de ramener aux trois
 points indiqués par ce philosophe ce que
 Cicéron appelle *plura ab his delapsa ge-
 nera* , le *laeve* , *asperum* , &c. (2) Dans
 l'explication du second point, je m'écarte
 à la vérité du sentiment des commenta-
 teurs , & je crois que c'est avec raison ;
 car il est impossible qu'il puisse seulement
 être question ici de la manière d'accen-
 tuer les syllabes , ainsi que Majoragius
 le veut (3). Le philosophe ne parle pas

(1) *Rhetor. L. III, c. 1, edit. Lipsf. p. 162.* Εστὶ δὲ αὕτη μὲν (ἡ ὑποκρισις) ἐν τῇ φωνῇ , πῶς αὕτη δεῖ χρῆσθαι πρὸς ἑκάστων παθῶν οἷον ποτὲ μεγάλη καὶ ποτὲ μικρά , καὶ ποτὲ μέση . Καὶ πῶς τοῖς τῶνοις οἷον ὀξεῖα , καὶ βαρεῖα , καὶ μέση . Καὶ ῥυθμοῖς τισι πρὸς ἑκάστα . Τρία γὰρ εἰσι , περὶ ὧν σκοποῦσι ταῦτα δ'εἶναι μεγέθος , ἁρμονία ῥυθμός .

(2) *L. c. n. 216.*

(3) Voyez son *Explanat. in Rhet. Arist. p. 743.* Comparez-y P. Victor. *Comment. p. 616.* Quintilien s'explique à ce sujet avec plus de clarté , quoiqu'il ne fasse mention de l'art de bien lire qu'en passant , & comme d'un talent que la déclamation présuppose. *Utendi voce* , dit-il , *multiplex ratio. Nam PRÆTER illam differentiam , quæ est tripartita , acutæ , gravis ;*

de l'art de bien lire , mais de celui de bien déclamer , avec l'expression convenable à chaque passion. Et quoique ce dernier talent présuppose toujours le premier , l'un peut cependant exister sans l'autre : il y a beaucoup d'orateurs & d'acteurs qui ne manquent presque jamais le véritable accent relativement aux syllabes & aux mots , mais très-souvent celui qui convient à la passion actuelle de l'ame.

Maintenant placez la véritable méthode de déclamation , n'importe quelle passion il faille exprimer , sous les trois points de vue établis par Aristote ; & en développant les motifs qui modifient les nuances de l'accent de chaque passion , en rendant cet accent aigu ou grave , rapide ou lent , sonore ou sourd , &c. , vous tomberez toujours , comme dans l'art du geste , sur l'analogie , sur l'intention ou le dessein , & sur le changement de l'état du corps. La marche lente des idées , qui , dans l'admira-

flexae : tum intentis , tum remissis , TUM ELATIS , TUM INFERIORIBUS MODIS opus est , spatiis quoque lentioribus aut citatioribus. l. c. edit. Burm. p. 1000.

tion , s'arrête à chaque détail , & rend le geste & l'attitude propres à cette affection si soutenue & si solennelle , imprime les mêmes nuances à chaque ton en faisant traîner & lier ensemble les syllabes & les mots. La respiration est plus pleine , pour qu'elle se soutienne davantage , les périodes du discours sont plus longues , & les suspensions plus rares : ce n'est que quand l'abondance des idées affoiblit la réflexion de l'ame , qui ne trouve plus l'expression propre pour rendre ses sentimens , que la parole se perd avec la pensée , & la pause devient d'autant plus importante & soutenue , que l'esprit est plus lent à se retrouver dans la foule des idées où il s'étoit égaré. Dans la joie , ainsi que le geste propre à cette affection l'a déjà fait pressentir , la marche des idées est brusque & animée , mais toujours douce & légère ; & conformément à cette analogie , lorsque la joie éclatè en paroles , que son langage est plein de grace & d'alégresse , quelle vigueur ne montrent pas la force modérée de la voix & l'haleine plus longtemps soutenue sans l'apparence d'aucun effort ! La colère a la respiration courte

& entrecoupée , à cause du trouble intérieur qu'elle excite ; mais avec quelle célérité cette respiration épuisée se renouvelle pour articuler les mots aussi rapidement que l'ame développe ses pensées ! Le caractère sauvage & indomptable de cette passion se trahit même par le bégayement , lorsqu'elle acquiert de la vivacité , & par un silence total , quand elle est parvenue au plus haut point. Dans le premier cas , l'ame élancée avec trop de force ne peut plus retourner en arrière pour fournir tout ce qui est intermédiaire entre l'idée exprimée , & celle qui s'est déjà offerte à la pensée ; dans l'autre , l'ame désespère entièrement de transformer l'abondance de ses idées en paroles , ou de pouvoir suivre leur célérité démesurée avec la voix.

L'analogie avec la succession des idées , par laquelle je viens d'expliquer la marche de la voix , sert aussi à rendre raison du choix des sons isolés. Vous trouverez que dans l'admiration le ton n'est jamais aigu , mais toujours grave ; pourquoi ? parce qu'elle ne développe ses idées que très-lentement , & que dans les tons graves il y aura

d'autant moins de vibrations , qui tomberont sur chaque seconde. Cette pensée vous fait sourire ; mais essayez si , en la généralisant , vous ne pouvez pas l'appliquer à toutes les passions ? Si chacune n'élève pas le ton à proportion de la célérité avec laquelle ses idées se développent , & si ce ton ne devient pas plus grave à mesure que leur marche est plus modérée ? Cette même colère , dont la parole roule comme un torrent impétueux , s'égare souvent dans les tons aigus & sifflans , & elle prend les tons les plus hauts & les plus tranchans , précisément lorsque sa fureur la rend plus dangereuse ou disposée à l'attaque. Et lorsqu'elle cherche à humilier un adversaire par le mépris , ou par le rire amer & railleur , combien les éclats criards & perçans de ce rire ne s'éloignent-ils pas des intonations ordinaires ! combien de fois la voix ne manque-t-elle pas tout-à-coup au milieu de ces éclats , lorsqu'elle doit être poussée au-delà de sa portée ! Au contraire , le rire d'une joie douce sera léger , agréable & sonore ; cette affection module sans cesse entre les tons aigus & les tons graves , parce que la marche de ses

idées est rapide & animée , mais non pas sauvage & impétueuse. Elle a l'art de monter & de baïffer le ton fuivant les différens degrés de fa vivacité , fans jamais donner dans les criailleries déchirantes de la colère , ni dans l'intonation grave & folemnelle de l'admiration. Egalemant éloignée des deux extrêmes , la voix fe balance toujours dans le *medium* de fon étendue , & c'est précifément pourquoi l'exprefſion d'aucune autre affection n'eſt auffi fonore , auffi agréable , auffi remplie de grace ; car les tons moyens & modérés ont le plus de beauté & d'agrément , quoique le mauvais goût de la plupart de nos compositeurs & virtuofes modernes , qui mettent tout leur art à s'en éloigner , tende à prouver le contraire.

A ces remarques on en peut ajouter d'autres qui y font intimement liées , & qui concernent certaines modifications de la voix faites à deſſein , ſoit qu'on veuille prêter du ſecours à l'eſprit , ſoit qu'il s'agiſſe d'exciter , de tempérer ou d'étouffer des affections. Celui qui répète en lui-même ou qui récite à d'autres une penſée importante & difficile , aura ſoin pour l'examiner &

l'apprécier mieux , de phrafer non-seulement avec lenteur , mais il se servira aussi d'un ton plus grave ; parce que suivant la manière dont il est affecté , une pareille intonation réveille & fixe l'attention , & qu'elle dispose l'ame à ce calme & à cette marche modérée des idées , qui secondent si bien la recherche & la connoissance plus parfaite de la vérité. Un autre qui accumule des idées pour agrandir le sentiment de la vénération , & disposer son ame à adorer l'objet de son culte avec plus de ferveur & d'humilité , baissera de ton à chaque parole ; tandis que celui qui veut renforcer des affections , telles , par exemple , que la terreur , la colère ou la joie , élèvera successivement la voix. -- Pour le dire ici en passant , je remarquerai que les passions en général ont chacune leur gradation propre , qui ne consiste pas simplement dans l'élévation ou dans le renforcement de la voix , mais dans la rondeur & dans l'exécution plus parfaite du ton particulier qui convient à chacune d'elles. Celui qui se propose de calmer un homme enflammé de colère ; c'est-à-dire , de transformer la marche brusque & impétueuse de ses idées en une

progreffion plus lente & plus modérée , se gardera avec autant de soin de prendre un ton trop élevé , que de parler avec trop de vivacité & d'une manière trop bruyante ; car quelles que fuffent fes remontrances , loin de produire le moindre effet , l'impreffion défagréable qui en réfulteroit pour les organes de l'homme colère , ferviroit plutôt à accélérer la marche de fes idées qu'à la modérer , ou à lui donner une autre direction. Le *Tonarion* connu de C. Gracchus (1) , lui indiquoit peut-être moins l'intonation convenable au moment , qu'il ne le garantiffoit des extrêmes : il modéroit le feu de l'orateur par des fons graves , & par des fons aigus il échauffoit fa tiédeur.

Par des exemples pris de plufieurs paffions , il feroit très-facile de vous prouver la fécondité du principe de l'analogie , en indiquant pour chacune l'intonation forte ou foible , aiguë ou grave , avec la modération & le mouvement convenables ; on pourroit épuifer à cet effet tous les termes techniques des mu-

(1) Voyez Cicéron , *l. c. III* , 60 , 61. Comparez-y Quintilien , *L. I* , c. 10.

ficiens , qui cependant fuffiflent fi peu pour exprimer clairement toutes les idées du langage mufical ainfi que leurs plus fines nuances. Il ne feroit pas moins facile de vous convaincre qu'à chaque petite modification d'une affection , qu'à chaque mélange de l'une avec l'autre , le ton de la voix éprouve auffi des changemens ; par exemple , que la vénération , lorsqu'elle cefle d'être une admiration pure des perfections morales , & qu'elle fe mêle avec la crainte ou avec la honte , fait perdre la gravité , la rondeur & l'égalité du ton ; que la refpiration commence alors à être entrecoupée , & que par conféquent les phrafes deviennent plus courtes & moins fuivies , &c. Mais je me borne à vous indiquer la route , que vous pouvez fuivre dans vos propres recherches , & il me fuffit de vous avoir prouvé feule-
ment par quelques exemples , la poffibilité d'établir une théorie générale des arts énergiques. Vous trouverez peut-être que ce que j'ai rapporté à l'analogie , peut dériver également , en totalité ou en partie , des caufes phyfiologiques. En effet , la dilatation de l'organe de la voix peut expliquer le ton grave de l'admiration ,

& la contraction , causée par le sang , poussée avec violence dans les vaisseaux voisins , le ton aigu & tranchant de la colère. Vous auriez alors une ressemblance nouvelle entre l'art du geste & la théorie de la déclamation , mais dont l'effet ne seroit pas agréable ; c'est-à-dire , cette ressemblance qui fait que , par nombre de phénomènes , on se trouve dans l'embarras de savoir , s'il faut les faire dériver plutôt d'une source de connoissances que d'une autre. Au reste , on fera toujours mieux de s'en tenir à celle qui expliquera la chose avec le plus de clarté , puisque les conséquences en seront plus nombreuses , & qu'elle servira à lever du moins la majeure partie des difficultés. Cet avantage appartient , à mon avis , à l'analogie relativement aux phénomènes rapportés ci-dessus , & à d'autres qui leur ressemblent. Au reste , il n'est pas difficile de réserver aux causes physiologiques d'autres modifications de la voix , dont on ne pourra trouver l'explication ailleurs ; j'en cite pour exemples la voix éteinte de la fureur ; les soupirs profonds de la tristesse & de l'amour ; la voix tremblante , entrecoupée & sanglotante de l'abattement dans
la

la douleur. Je dois encore remarquer ; en passant , que l'élévation de la voix , qui accompagne ordinairement les derniers mots d'une question , est fondée sur une intention ou sur un dessein motivé. Dans le discours , il y a quelque chose qui ressemble à la note tonique du chant. Après plusieurs modulations l'oreille n'est pas satisfaite , lorsque la voix ne retombe pas dans ce ton fondamental : celui qui fait une question , en la terminant dans un ton différent , force donc , pour ainsi dire , son interlocuteur , par la sensation désagréable que cause à celui-ci cette chute imparfaite , à terminer par sa réponse la phrase musicale incomplète , & à contenter ses propres oreilles , blessées par cette suspension anti-mélodieuse , en même-tems qu'il satisfait la curiosité de celui qui l'interroge.

La seule chose pour laquelle je dois encore demander votre attention , c'est la déclamation pittoresque & expressive. La voix est propre à l'une & à l'autre , car elle peut désigner & l'objet qui excite le sentiment , & ce sentiment même selon ses modifications particulières. Ici l'expression & la peinture peuvent

également être liées intimement ou se trouver en opposition ; & lorsque la voix peint , cela arrive aussi par ces deux motifs ; savoir , ou à cause de la vivacité de la représentation de la chose même , ou à cause de l'intention qu'on a de réveiller dans l'esprit d'autrui une idée plus intuitive : elle est aussi sujette à toutes les règles , & peut commettre toutes les fautes ridicules dont j'ai parlé plus haut. Le chant est la déclamation la plus élevée ou la plus lyrique. La règle de l'expression est déjà établie à son égard , quoiqu'elle ne soit pas éclaircie par autant d'exemples qu'il auroit été à désirer. Maintenant mettez au lieu de la détermination stricte de la déclamation lyrique , celle plus générale de la déclamation simple , & vous ferez , je pense , moins embarrassé au sujet de la théorie , que vous le seriez peut-être en essayant de l'établir par les recherches tout - à - fait ressemblantes , dont nous nous sommes occupés plus haut relativement à l'art du geste , de l'action théâtrale & de la pantomime.



L E T T R E X X X I V.

T O U T ce qui mérite d'être observé à l'égard du jeu progressif du geste , se rapporte , en général , ou à la nature de l'espèce à laquelle une production de l'art appartient , ou aux qualités particulières d'une telle production ; & dans ce dernier cas il implique la réunion de toutes ses parties , ou seulement l'assemblage de quelques-unes. A en juger par ce plan , si simple & si facile en apparence , vous ne croiriez pas combien il renferme de matières abstraites , compliquées , & si difficiles à discuter que la langue me fournira à peine les termes propres pour y réussir. Je suis même déjà embarrassé d'exprimer mes pensées d'une manière claire , frappante & intuitive à l'égard du premier point. Heureusement que les idées & les règles qui se présentent ici , sont du nombre de celles qui conviennent généralement à tous les arts musicaux : ce qui est établi & prouvé pour l'un , l'est également pour tous ; & ce que

l'on ne peut pas dire de l'un à cause de la difficulté qu'on y rencontre, ou de l'obscurité qu'il ne feroit pas possible de dissiper, pourroit peut-être se dire plus facilement & avec plus de clarté de l'autre.

Détournez, je vous prie, pour un moment votre attention du jeu des gestes, & fixez-la sur le rythme du discours. Vous en remarquerez trois espèces différentes : le mètre déterminé du poëme lyrique, de l'épopée & de la poésie descriptive ; le nombre très-élevé & très-sensible de la prose poétique ; enfin, la prosodie légère & indéterminée de la conversation, du style épistolaire, & en général, de chaque diction plus commune. Ce que j'appelle ici des espèces différentes de rythme, ne le sont pas dans le sens le plus strict ; ce sont plutôt les divers degrés principaux les plus sensibles, entre lesquels il s'en trouve une infinité d'autres, mais dont les nuances sont trop faibles, & qui se confondent trop ensemble, pour qu'on puisse les saisir avec précision. A ces différentes espèces de rythmes répondent autant d'espèces différentes de déclamation. La décl-

mation lyrique la plus soutenue , entièrement déterminée par la mesure & par le son isolé , qui se transforme ici en ton , est le chant ; celle de l'orateur passionné , du rhapsode qui récite des poëmes épiques ou lyriques est moins déterminée , mais elle porte cependant un caractère distinctif qui la rend très-reconnoissable ; la plus indéterminée est le ton ordinaire de la conversation , qui , tantôt calme , tantôt indiquant plus ou moins les mouvemens de l'ame , n'en peint aucun parfaitement , & n'acheve jamais complètement le ton qui leur est propre. Et ici , comme dans le nombre , on trouve aussi une infinité de degrés intermédiaires , où le langage ordinaire se rapproche plus ou moins de la déclamation soutenue , comme celle-ci approche du chant.

Chacune de ces diverses espèces de déclamations que je viens d'indiquer a son emploi déterminé. Le mètre ne convient que dans certains cas ; car il y en a où il feroit déplacé ; dans quelques situations de l'ame , il sert à renforcer l'effet de l'expression , qu'il affoibliroit ou détruiroit dans d'autres. Que feroit la discussion

réfléchie & calme d'un penseur , ou le récit froid d'un historien en vers ? Que feroit un dialogue léger & qui passe rapidement d'un sentiment à un autre dans un ton foible & superficiel , s'il étoit rédigé en strophes régulièrement cadencées ? Que feroit enfin un discours , quoique plein de sentimens ; une lettre ordinaire , quoique dictée par l'amitié ; un récit d'événemens journaliers composés dans le mètre lyrique d'une cadence & d'une harmonie caractéristiques ? On rejette de pareilles productions comme déplacées , comme peu naturelles ; & pourquoi ? non pour les mêmes raisons pour lesquelles on rejette une démarche lourde & indolente , ou vive & gaie , lorsqu'il s'agit d'exprimer une situation agréable ou triste de l'ame ; non parce que le genre a été manqué dans l'ensemble ; mais à cause que le sentiment est trop déterminé , trop élevé & exprimé avec trop de perfection. On sent que , suivant le contenu du discours , suivant la marche des idées de celui qui parle , & suivant le choix de ses expressions , de ses tours de phrase , de ses images , le sentiment dont il est affecté n'a ni la plénitude , ni l'unité nécessaire pour que le caractère déter-

miné & invariable du mètre puisse lui convenir.

Jadis , lorsque l'histoire étoit encore la tradition des grands événemens & des faits glorieux , qu'une imagination vivement frappée , ou l'enthousiasme patriotique cherchoit à immortaliser ; lorsque la philosophie étoit bornée à des fictions hardies sur l'origine des dieux & la formation du monde , l'une & l'autre pouvoient alors s'allier à la poésie & en emprunter tous ses ornemens : mais lorsque l'histoire ne fut plus qu'un récit calme & impartial , & que la philosophie commença à s'occuper de recherches abstraites & froides ; alors Hérodote dans l'une , & Phérécyde (1) dans l'autre suivirent l'impression du bon goût qui leur fit préférer la prose. Et même le ton de la prose de Phérécyde feroit devenu faux , si , toutes les fois qu'à raison de son objet , cet auteur n'auroit dû s'élever que modérément , il

(1) Voyez Apulée Flor. 2. *Pherecydes primus , versuum nexu repudiato conscribere ausus est passis verbis , soluto locutus , libera ratione.* Le style de Phérécyde est , à la vérité , encore poétique & riche en allégories ; cependant on n'y reconnoît plus le simple mythologue. Voyez *Aristot. Metaph. L. XII.* (d'après Du Vall.) c. 4.

s'étoit approché du rythme majestueux, & du nombre fier de l'orateur inspiré ; car il en est de même du nombre de la prose que du mètre du vers. Par exemple , le style d'une lettre d'amitié ou d'affaire ne fera-t-il pas faux & ridicule , s'il approche de la mollesse & de la douceur de l'Idylle. Une pareille lettre , doit , sans doute , avoir un certain caractère de tendresse & d'aménité , le nombre & l'harmonie doivent répondre également à la nature du sentiment qui domine ; mais il ne faut pas qu'elle soit écrite avec ces formes sensiblement cadencées & composées des mesures les plus douces & les plus soigneusement choisies , qui font le charme de la prose de Geffner ; sans cela le style en fera précieux , fade , insupportable.

L'application de cette remarque aux différens genres de déclamation se fait d'elle-même, La chanson pleine de sentiment , quel qu'en soit le caractère , ne veut pas être récitée , mais chantée : quand même on la déclamerait avec l'expression la plus exacte , cela ne suffiroit pas , à mon avis ; & l'on n'en sent tout le charme que lorsque le simple

fon devient le ton musical , & quand le rythme indécis est assujetti par la mesure ; mais qui est-ce qui a la force d'entendre , du moins pour la première fois , sans fourire , une lettre chantée , telle qu'on en trouve dans les anciens opéra françois ? Le ridicule devient bien plus grand , lorsque le personnage , sans avoir relu plusieurs fois ou écrit lui-même la lettre , vient seulement de la recevoir. Cependant cette circonstance ne justifieroit pas une lettre chantée ; alors elle cesse de l'être , & devient une chanson , une élégie , une romance adressée à une personne déterminée , ou ce que l'on voudra. En récitant une scène de *Minna* avec le ton qu'exige une des plus belles descriptions de la *Messiede* , ou en renversant cette supposition , on auroit encore une déclamation élevée , une voix plus caractérisée & plus soutenue là où il faudroit le ton léger du dialogue , ou celui-ci là où tout le luxe de la déclamation devroit se déployer. Quel est l'auditeur , qui témoin de pareils contresens , ne perdra pas toute patience , si la nature lui a donné un esprit juste & un cœur sensible ? Malgré cette faute très-

grave , il se pourroit que ni le ton , ni le genre de sentiment ne fussent pas manqués ; le sentiment seroit seulement outré dans un cas , & incomplettement exprimé dans l'autre ; le lecteur seroit tantôt trop froid , & tantôt il donneroit dans le pathos , dans l'enflure & dans l'affectation.

Retournons maintenant , mon ami , de cette digression apparente au véritable objet dont il s'agit ici. Le jeu du geste a les mêmes espèces , ou , si vous l'aimez mieux , les mêmes degrés que nous avons distingués plus haut dans le nombre & dans la déclamation. Toutes les expressions des différentes situations de l'ame , que nous avons appris à connoître , s'élèvent par des degrés innombrables dès leur origine , dès le premier soupçon d'une affection , jusqu'à son entier développement. Vous vous rappelez sans doute l'esquisse que je vous ai tracée de la joie sous la forme du ravissement (1) ; examinez encore une fois l'œil ouvert & riant , les bras tendus dans toute leur longueur , & la figure élevée sur la pointe du pied , &

(1) Voyez *Planche XVII, fig. 2 , T. IV, p. 187, de notre Recueil.*

vaguant , pour ainfi dire , dans l'air , & vous aurez l'exprefſion la plus décidée & la plus complete de cette affection ; exprefſion que vous pouvez affoiblir plus d'une fois ſans la détruire , ou même ſans la rendre méconnoiffable. Donnez une douce courbure à la ligne droite , décrite par les bras , & malgré ce changement ceux - ci reſteront tendus ; que l'un des pieds poſe davantage à terre , & que l'autre ſoit moins élevé & plus rapproché du premier , le corps ne s'enlèvera pas moins , & la démarche reſtera toujours légère & vaguante. Que l'œil ſe retréciffe & que la bouche ſe ferme un peu ; que l'œil ſoit brillant , & que la bouche reſpire plus doucement , les yeux n'en ſeront pas moins ouverts ; le regard n'en fera pas moins vif & la reſpiration moins pleine (1). Faites-y un ſecond changement plus conſidérable ; abaiſſez davantage les bras des deux côtés ; donnez moins de force aux muſcles , de forte que la figure s'élève d'une manière infenſible ; placez les deux pieds légèrement par terre , & faites voir le

(1) Voyez Planche XXIX , fig. 1.

bord des dents par un mouvement foible & fugitif de la bouche , & vous aurez encore plus que l'expression du simple contentement. C'est de la joie , mais à la naissance ou à la disparition : presque à ce point , où elle est également prête à s'élever à un degré supérieur ou à retomber dans un calme parfait (1). Affoiblissez de la même manière les expressions des autres affections ; par exemple , celle de la colère , qui grince des dents , & dont la fureur peut à peine se contenir (2) ; ou celle de la plus profonde mélancolie , qui , fixant les yeux à terre , est tantôt immobile , tantôt se traîne avec effort. Conservez ici comme ci-devant le genre , mais non pas toute la force de l'expression : que l'une jette le bras moins en avant , que le corps se replie moins en arrière , & que le poing soit fermé avec des muscles moins fortement tendus (3) ; que la tête de l'autre soit plus écartée du sein , que ses bras ne pendent pas sans vigueur , qu'elle les croise plutôt , &

(1) Voyez Planche XXIX , fig. 2.

(2) Voyez Planche XXVII , fig. 2.

(3) Voyez Planche XXX , fig. 1.

que les mains soient cachées dans l'habillement , mais non pas vers la partie supérieure de la poitrine (1) , & vous aurez , je pense , un assez grand nombre d'exemples pour que vous puissiez saisir dans le général la différence qui s'offre à ma pensée ; c'est-à-dire , la différence qu'il y a entre l'expression entièrement décidée , achevée & soutenue , & celle qui est moins complète , moins fixe , & susceptible de degrés supérieurs ; de sorte que , par cette raison , elle peut plus facilement s'évanouir , adopter d'autres nuances , se mêler & se transformer dans d'autres expressions de différente nature.

Il en est de l'emploi de ces différentes expressions , comme des arts de la déclamation & du rythme. L'art du geste a aussi ses productions lyriques qui excitent l'enthousiasme , dans lesquelles il s'élève au plus haut degré de perfection en choisissant les mouvemens les plus achevés & les mieux prononcés , afin de répondre complètement au caractère de chaque passion. Dans ce cas , cet art a les syllabes & le nombre déterminés du mètre ; c'est , pour

(1) Voyez Planche XXX , fig. 2.

ainfi dire, une mufique pour l'organe de la vue , comme celle-ci eft une danfe pour l'oreille. Représentez-vous maintenant un danfeur qui exécute une pantomime avec les mines & les attitudes plus fupérieures & moins décidées , ou avec les mouvemens incohérens & négligés de l'acteur , & il produira fur vous le même effet , qu'un poète qui compofe des odes plates & profaïques : les mouvemens de ce pantomime vous paroîtront indolens , les expreffions feront fans énergie & fans ame. Vous exigez qu'il représente avec enthoufiafme l'affection dont il eft fupposé être animé. Vous voulez donc que dans la joie il foit vif , léger , femillant , qu'il vague , pour ainfi dire , dans l'air , & ne touche qu'un petit nombre de points de la terre. Lorfqu'il s'agit de peindre l'amour , vous defirez que fon regard foit doux & tendre ; que le defir qui le porte vers l'objet aimé , fe trouve mêlé d'une voluptueufe langueur , & qu'il embraffe cet objet avec raviffement. Si c'eft le fentiment de l'orgueil qui le domine , vous demandez qu'il s'élève avec fierté , en jetant autour de lui des regards où fe peignent fa fatisfaction perfonnelle ; &

que le mépris qu'il a pour à autrui, se fasse connoître par sa démarche grave, mesurée, & qui lui fasse embrasser un plus grand espace de terrain; desorte que vous prodiguerez des applaudissemens d'autant plus vifs au pantomime, qu'il remplira de cette manière plus parfaitement votre attente. Cependant vous exigez que les lois du beau & de la convenance ne soient pas blessées; il faut que le corps s'élève légèrement & sans roideur; les bras doivent s'écarter de la ligne droite; vous voulez que l'ouverture de l'œil & de la bouche n'offre pas les grimaces d'un masque indécent; la langue de l'amour ne doit pas devenir défaillance, ni son extase dégénérer en contorsion; vous desirez que le mépris ne soit pas poussé jusqu'au dégoût réel; à cela près, toute expression portée jusqu'à l'enthousiasme obtiendra votre suffrage. Au contraire, dans les sujets qui ne sont pas lyriques, c'est-à-dire, où l'on n'emploieroit pas le chant, mais seulement une déclamation plus soutenue comme dans le geste de l'orateur passionné, ou du lecteur inspiré, vous désapprouveriez comme déplacés & peu naturels ces mouvemens trop prononcés qui conviennent uniquement au dan-

leur pantomime. Cependant il est permis à l'orateur & au rhapsode de s'approcher des nuances plus décidées & plus achevées de l'expression , à mesure que leurs discours sont plus ou moins passionnés ; leurs attitudes & leurs mouvemens peuvent être plus développés , plus arrondis & plus soutenus que ceux du simple comédien ; car celui-ci est absolument astreint à un jeu libre & léger , qui de tems en tems peut s'approcher rapidement de l'expression pleine & entière des affections sans qu'il lui soit cependant permis de la porter au plus haut point. A la vérité , il peut y avoir des rôles où l'acteur devienne tour-à-tour poète lyrique , orateur & rhapsode : que dans ces passages il en emprunte donc aussi le jeu ; mais pendant le dialogue proprement dit , dans la marche de l'action essentielle son jeu doit être aisé , léger & naturel ; il doit toujours se borner à pousser l'expression seulement jusqu'à un certain degré , & souvent à l'indiquer simplement , sans imiter dans ses mouvemens l'orateur , & moins encore le pantomime.

Le parallèle que je viens d'établir
entre

entre le jeu du geste & le nombre du discours & la déclamation, vous a fait deviner que je n'aime pas les pièces de théâtre écrites en vers. Je n'ignore pas qu'ici j'ai contre moi de grands exemples, le jugement de nations entières, & les raisonnemens de critiques & de littérateurs très-estimables; mais la plus grande partie de la nation à laquelle je me fais gloire d'appartenir est de mon côté; ainsi j'aurois tort de déguiser mon sentiment, que je ne cacherois pas même au milieu de Paris, & des admirateurs des tragiques françois. La tragédie en vers est depuis long-tems oubliée en Allemagne, & si elle reparoit encore de loin en loin, c'est toujours par ordre supérieur, & les chambrées ne sont jamais nombreuses. On y est dégoûté de ces déclamations ampoulées & de ces tirades monotones, qui sont inféparables de la versification, & dans lesquelles le poëte brille presque toujours aux dépens de la vérité, de l'intérêt, & de la marche de l'action; l'on n'y aime pas non plus ce jeu guindé & exagéré, qui est une suite naturelle du développement poétique & oratoire des sentimens. Le-

nobles , & qui , loin d'adoucir les basses & les communes , les falsifioit toutes , ne feroit pas aujourd'hui fortune en Allemagne , où il ne réussiroit que sur le théâtre de quelque cour qui se pique de préférer le goût étranger au national. Au reste , nous n'avons pas encore pu développer notre opinion à cet égard , & justifier la préférence que nous accordons à la prose : il ne suffit pas de déclamer contre ce qui est faux , guindé & contraire à la nature ; ce n'est pas-là une démonstration , mais un problème qui reste à démontrer ; cependant , à mon avis , cette démonstration me paroît très-possible , en développant davantage la nature du drame , & en la comparant avec celle du mètre.



L E T T R E X X X V.

NE me taxez pas d'injustice envers le théâtre françois , ni de partialité pour celui des Anglois. En vérité , je ne mérite ni l'un ni l'autre de ces reprochès , & si je n'ai pas fait mention du dernier théâtre , c'est que je n'y ai pas pensé , ou qu'à son égard j'aurois dû m'en rapporter entièrement à des autorités étrangères. Qu'on exagère à Londres aussi-bien qu'à Paris , & qu'un jeu qui tient de la fureur ou du délire blesse davantage le goût que ne le fait l'enflure , voilà ce qu'il m'est aussi peu possible de nier , que de réfuter votre assertion ; mais des fautes seront toujours des fautes , qu'elles soient commises par un petit ou par un grand nombre de personnes ; & si Quin joue mal à Londres , cela ne justifiera pas Lekain à Paris. L'unique & le véritable moyen d'excuser celui-ci , ainsi que je l'ai déjà remarqué , c'est de dire qu'en voulant paroître noble , il est tombé dans le faux & l'outré. Les échasses sur lesquelles nous l'avons vu monté , n'étoient

pas de son choix ; des mains étrangères les lui avoient attachées : les poètes étant ampoulés , comment pouvoit-il être naturel ?

Vous êtes impatient de connoître les raisons sur lesquelles je me fonde pour proscrire la versification du théâtre : à votre avis , cette dispute littéraire vous paroît épuisée ; cependant si ce n'étoit pas une digression , vous voudriez que je rentrasse en lice. --- Mais ce n'est pas là une digression , mon ami ; il est indifférent de suivre la route battue ou une autre qui lui est parallèle ; c'est-à-dire , de prouver que les pièces de théâtre doivent être écrites en une prose claire , coulante & naturelle , ou que le jeu en doit être léger , simple & aisé. Ces deux propositions demandent les mêmes preuves , & en choisissant de préférence la démonstration de la première , j'aurai l'avantage de pouvoir m'exprimer d'une manière plus nette & plus intelligible. Permettez-moi donc de substituer le nombre au jeu , d'appliquer à celui-ci les remarques que je ferai sur le premier , & d'apprécier avant tout les argumens avec lesquels on a jusqu'ici combattu & défendu la versification.

Un des principaux argumens auxquels

les partisans de la versification reviennent sans cesse , c'est l'exemple des auteurs Grecs & Romains. Je suis autant éloigné qu'un autre de traiter de simple préjugé cette prédilection si juste pour les anciens : cependant il me semble qu'on pourroit l'affoiblir sans danger relativement à la versification, & la respecter dans tout le reste. Si les Grecs ont été si parfaits dans chaque genre de poésie ; si , pour tout dire , ils paroissent si inimitables , c'est parce qu'ils furent des créateurs. L'affectation & la recherche de nouvelles beautés , qui , en général , ne peuvent se concilier ni avec la nature de la marche des idées , ni avec la forme & avec l'effet qu'on se propose de produire , ni en particulier , avec la nature du sujet qu'on a choisi , sont les seules causes qui nuisent aux genres , & aux productions particulières dans chaque genre. Mais cette affectation est l'ouvrage des imitateurs , qui gâtent tous les genres , parce que , voulant devenir créateurs à leur tour & se donner un air d'originalité , ils cherchent à surpasser leurs prédécesseurs : en traitant le sujet particulier d'un genre ils le dénaturent , parce que marchant avec une crainte

fervile sur les pas de leurs modèles , ils prennent le plus petit écart pour une faute grossière. Le véritable génie est distrahit , ébloui ou égaré dans de fausses routes par l'attention qu'il donne aux grands modèles , si ses prédécesseurs lui en ont transmis. Rien de tout cela n'eut lieu chez les Grecs qui furent les inventeurs de tous les arts. Comme tels , ils étoient originaux même en créant les genres dans toute leur vérité & simplicité ; ils ne cherchèrent pas à réunir des perfections incompatibles entr'elles , & par conséquent ils ne purent ni manquer un effet , ni en produire aucun moins complètement qu'un autre. Leur génie & leur sensibilité se livroient entièrement à leur objet , sans avoir d'égard pour aucun modèle , puisqu'ils n'en eurent point ; & loin de vouloir y ajouter des beautés étrangères , ils se contentèrent de développer celles qui y étoient déjà renfermées , en s'efforçant de produire sur d'autres l'effet que , pendant leur travail , ils en éprouvoient eux-mêmes. Leur ouvrage prenoit toutes les formes dont il étoit susceptible , & ils approchoient ainsi de la nature dans la perfection de ses productions , parce

qu'ils imitoient la simplicité , la liberté & la vigueur de sa manière d'opérer. Cet avantage disparut dans les tems postérieurs , du moment qu'on eut des modèles à fuivre , & que certaines idées de perfection & d'effet eurent été adoptées ; de-là vient peut-être que les premiers ouvrages des Grecs (du moins autant que nous sommes en état d'en juger) sont aussi les plus parfaits. Le poëme dramatique fut le seul qui ne suivit pas chez les Grecs la même marche que les autres genres de leurs productions poétiques ; il ne se développa pas de lui-même avec liberté & sans gêne ; enté , dès son origine , sur le genre lyrique , il en emprunta , en quelque sorte , les formes ; de manière qu'il en résulta un certain goût étranger , qui , à la vérité , se perdit un peu avec le tems , mais jamais entièrement. Cette circonstance , qui accompagna la naissance du théâtre , fut sans doute l'unique cause de ce qu'Eschyle ne s'est pas élevé à la hauteur à laquelle Sophocle atteignit en marchant sur ses traces. D'ailleurs , dans les premiers ouvrages des Grecs leur langue étoit trop fleurie ,

trop épique & trop exaltée (1). Par conséquent sa profodie , trop inégale & trop lyrique , ne pouvoit nullement convenir au dialogue (2). Il fallut donc que les Grecs cherchassent long-tems & avec beaucoup de peine la perfection qu'ils n'avoient pas trouvée d'abord : ils corrigèrent sans cesse jusqu'à ce qu'ils eurent substitué au style épique une diction plus simple & moins ornée , & préféré le vers iambe au lyrique. D'après le témoignage d'Aristote (3), l'avantage du vers iambe consistoit en ce qu'il se rapprochoit le plus de la prose ; ainsi , suivant le sentiment de ce philosophe même , c'est la prose qui convient le mieux au poëme dramatique. Si les Grecs eussent continué à perfectionner leur théâtre , on peut raisonnablement supposer qu'en préférant le meilleur au

(1) Voyez *Aristot. Rhet. L. III, c. 3*. Οἱ τὰς τραγωδίας ποιῶντες ὥσπερ ἐκ τῶν τετραμετρῶν εἰς τὸ ἰαμβεῖον μετεβήσαν, διὰ τοῦτο λόγῳ τῆς τοῦ μέτρων ὁμοιοτάτου εἶναι τῶν ἀλλῶν ὅτι καὶ τῶν ὀνομάτων ἀφῆκασιν, ὅσα παρὰ τὴν διαλεκτὸν εἰσὶν οἷς δ' οἱ πρῶτοι ἐκίσμεν, καὶ ἐτι νῦν οἱ τὰ ἑξαμετρα ποιῶντες, ἀφῆκασιν.

(1) Voyez aussi *De Poët. c. 4. & de Rhet. L. II, c. 1, L. III, c. 3*.

(3) *Idem* , aux endroits cités.

bon , ils auroient substitué la prose même à un mètre plus prosaïque. Mais ils furent dominés par un préjugé égal à celui qui asservit aujourd'hui nos voisins ; personne n'eut le courage de bannir entièrement la versification de la scène dont elle s'étoit emparée ; d'ailleurs , il leur parut que Sophocle avoit porté l'art au plus haut degré de perfection , & qu'après ses sublimes ouvrages il étoit impossible de rien produire de mieux. Aristote lui-même dit , « Qu'a-
» près beaucoup de changemens & de
» révolutions la tragédie se reposa ,
» quand elle eut tout ce qui lui étoit
» propre (1) ».

Cependant il ne faut pas passer sous silence une circonstance importante qui auroit difficilement permis aux poètes grecs d'introduire la prose dans leurs compositions théâtrales , quand même sa convenance auroit été généralement reconnue par la suite . Il s'agit de la grandeur extraordinaire de leurs théâtres & de la foule immense des spectateurs. Voici un passage de Diderot

(1) *De Poët. l. c.* πολλας μεταβολας μεταβαλυσσα ή τραγωδία επανστατο, επει εσχα την έαυτης φυσιν.

qui est trop curieux à tous égards pour ne pas le rapporter en entier. « N'est-il pas assez vraisemblable », dit-il (1), « que le grand nombre de spectateurs auxquels il falloit se faire entendre , malgré le murmure confus qu'ils excitent , même dans les momens attentifs , a fait élever la voix , détacher les syllabes , soutenir la prononciation , & sentir l'utilité de la versification ? Horace dit du vers dramatique : *Vincentem strepitus & natum rebus agendis* (2). Il est commode pour l'intrigue , & il se fait entendre à travers le bruit. Mais ne falloit-il pas que l'exagération se répandit en même-tems , & par la même cause , sur la démarche , le geste & toutes les autres parties de l'action ? De-là vient un art qu'on appella la déclamation.

» Quoi qu'il en soit ; que la poésie ait fait naître la déclamation théâtrale ; que la nécessité de cette dé-

(1) Diderot , *Second entretien après le Fils naturel*. Comparez-y Mercier , *Du Théâtre* , ou *Nouvel Essai sur l'art dramatique* , p. 301 , not. b.

(2) *Ad Pisones* , v. 82.

» clamation ait introduit , ait soutenu
 » sur la scène la poésie & son emphase ;
 » ou que ce système, formé peu-à-peu,
 » ait duré par la convenance de ses
 » parties , il est certain que tout ce que
 » l'action dramatique a d'énorme , se
 » produit & disparoît en même-tems.
 » L'auteur laisse & reprend l'exagéra-
 » tion sur la scène ».

Maintenant adoptez de ces genres
 de représentations celui qui vous plaira
 le plus : celui de Diderot ou le mien ,
 ou l'un & l'autre ; l'argument fondé
 sur l'exemple des anciens n'en fera
 pas moins affoibli dans tous les cas. Si
 les anciens n'avoient pas atteint la per-
 fection idéale de la scène , il s'ensuivroit
 que nous devons nous efforcer moins à
 les égaler qu'à les surpasser ; & si la ver-
 sification tenoit chez eux à certaines cir-
 constances étrangères , il faut que l'une
 cesse du moment où les autres n'existent
 plus ; car ce seroit une folie de vouloir
 conserver une chose dont on peut se
 passer , & tandis que le besoin qui l'a
 fait inventer n'a plus lieu. Si , par une
 conséquence naturelle , on suppose que
 le jeu théâtral des anciens ait été réel-
 lement analogue au reste de leur sys-

tême dramatique , & qu'il ait pris un caractère plus élevé & plus pompeux , il ne peut alors , ni ne doit faire loi pour les acteurs modernes. Le ton des ouvrages mêmes peut se changer , & la manière de les représenter peut non-seulement , mais doit en effet éprouver la même variation.

Il vous est très-facile d'appercevoir les avantages qui résultent de ce raisonnement : à la vérité , rien n'est encore prouvé en faveur de la prose ; mais on peut dire qu'il n'y a également rien de prouvé contre elle ; de manière que les deux parties se trouveroient encore d'une égale force , si ceux qui plaident la cause de la versification ne s'étoient pas attachés précisément à détruire le principal argument allégué en faveur de la prose. Il y a plus de quarante ans qu'un écrivain allemand se déclara contre l'emploi de la versification dans les pièces de théâtre , qu'il regardoit comme invraisemblable & contre nature : « Car ,
 » disoit-il , des hommes qui développent
 » leurs pensées sans y être préparés , ne
 » peuvent s'amuser à compter des syl-
 » labes & à disposer méthodiquement
 » leurs discours suivant tel ou tel mètre ;

» en un mot , il est impossible qu'ils
 » parlent en vers sans s'écarter de la
 » nature & de la convenance (1) ».
 Schlegel , quoique l'ami de cet écrivain , défendit avec beaucoup de vivacité la cause de la versification , à laquelle il tenoit comme poète comique ; il convint à la vérité de l'invraisemblance , mais il nia hautement qu'une comédie écrite en vers doit être regardée comme moins bonne qu'une comédie écrite en prose. Selon lui , on donnoit une trop grande extension au principe de l'imitation ; & en effet , si ce principe n'est pas circonscrit par une détermination bien précise , on peut s'en servir avec succès pour détruire toute la poésie en général. « Il n'existe ,
 » dit Schlegel , aucune production de
 » l'art , quel qu'en soit le genre , qui
 » ne pèche contre la vraisemblance
 » d'une manière ou d'une autre ; la comédie même , sans parler de la versification , a d'autres défauts de cette
 » espèce , que non - seulement on to-

(1) *Supplémens critiques*, n. 23 de l'année 1740.
Preuves qu'une comédie écrite en vers ne peut pas être bonne. (en allemand.)

» lère , mais qu'on exige même expref-
 » fément. Perfonne ne demande une
 » exacte & fcrupuleufe imitation de la
 » nature ; le bon goût en feroit même
 » bleffé. C'eft une règle générale pour
 » tout artifte de ne jamais rendre fon
 » ouvrage d'une fi parfaite reffemblance
 » à l'original , qu'aucune marque fen-
 » fible ne puiſſe en indiquer la diffé-
 » rence. Or , dans la comédie la ver-
 » fification eſt précifément le moyen
 » le plus heureux qu'on puiſſe employer
 » pour diſtinguer l'imitation des évé-
 » nemens de la vie , de la réalité même
 » de ces événemens : les mœurs , les
 » actions , les diſcours , tout en un mot
 » eſt pris dans la nature. On ne doit ,
 » en général , porter aucune atteinte
 » à la vérité , en imitant tout ce qui
 » eſt eſſentiel ; mais il ne faut pas non-
 » plus oublier jamais qu'on eſt poëte ,
 » & que le devoir de celui-ci eſt de tra-
 » vailler à produire le plus grand plaifir
 » poſſible ; parconféquent à réunir tou-
 » tes les beautés qui ne font pas incom-
 » patibles entr'elles. Par cette raifon
 » on cadence le diſcours par un mètre
 » nombreux & harmonieux ; & , en rem-
 » pliffant ainſi l'obligation des artiftes ,

» en général , on satisfait en même-
 » tems au devoir particulier du poëte :
 » on distingue l'imitation de l'original ,
 » & ce même moyen sert à flatter
 » agréablement l'oreille (1) ».

Aucun des apologistes postérieurs de la versification n'a donné des raisons qui soient préférables à celles de Schlegel que je viens de rapporter. Celles de Hurd ne présentent pas la même finesse , & n'ont pas autant de poids (2) ; aussi je ne me rappelle pas que personne les ait jamais combattus d'une manière victorieuse. Au contraire , les raisonnemens des critiques paroissent autant favoriser la versification que le sentiment des amateurs de la scène y semble être défavorable. Si par hasard la prose obtient quelquefois la préférence , ce n'est uniquement que parce qu'on exige une plus grande perfection de la part du poëte que du prosateur ; que les perfections essentielles du drame

(1) Voyez les *OEuvres de Jean-Elie Schlegel* , T. III , n. 4. *Lettre sur la Comédie écrite en vers.* (en allemand.)

(2) Voyez *Epîtres d'Horace aux Pisons & à Auguste* , Partie II , *Dissertation I.*

ne s'allient que difficilement à une versification aisée & coulante ; & qu'après tout , le simple plaisir de l'oreille ne mérite ni le sacrifice de beautés sublimes , ni les peines infinies qu'il en coûte au poëte pour les exprimer en beaux vers. --- Vous voyez que ce raisonnement assure tous les avantages à la versification ; elle reste en possession de l'idéal , & la prose n'est qu'un pis-aller pour celui à qui la nature a refusé le génie poétique. Mais la cause de la prose est-elle en effet assez mauvaise , pour que l'on soit forcé de se soumettre à de pareils argumens ? Cela arrivera sans doute , à moins qu'on ne prouve que la prose mérite la préférence sur la versification par l'idéal du drame ; qu'après la mort de Molière , on n'auroit pas dû mettre son *Avare* en vers ; qu'au contraire , il auroit fallu mettre en prose son *Misanthrope* ; que même la tragédie écrite en vers est infiniment plus foible que celle qui est en prose. --- Je dis plus foible , parce que dans ce genre de poëmes il ne s'agit pas de rythme & d'harmonie , mais du plus grand effet possible , & parce que c'est encore une question à examiner ,

miner, si le rythme & l'harmonie du vers concourent toujours à l'effet, ou si l'effet n'en est pas quelquefois affoibli? Je le répète, il faut fournir la preuve complète que je viens d'indiquer, ou l'on fera mieux d'abandonner la partie. Il seroit honteux de triompher moins par le mérite & le bon droit de sa cause, que par l'abandon généreux que la partie adverse pourroit faire de ses moyens de défense.

La suite vous démontrera si je suis en état de fournir réellement la preuve qu'on exige. Pour le moment je me borne à observer qu'en reprochant au geste plus pathétique de ne pas être naturel, on en tirera aussi peu d'avantage qu'en faisant le même reproche au rythme du discours; car l'on pourroit répondre que ce jeu est un nouveau moyen de distinguer l'imitation de la nature, qu'il a plus de grace, plus de charme & plus de beauté que la manière ordinaire dont les hommes accompagnent & soutiennent leurs discours par des gestes; qu'ainsi l'acteur peut & doit s'en servir, parce que son devoir, comme celui de tous les autres artistes, en général, est de chercher à

exciter le plus grand plaisir par la réunion de toutes les beautés compatibles entr'elles. On ne peut nier que ce ne soit une faute grave de la part de l'acteur de rendre d'une manière fausse certains sentimens. Au reste , cette discussion ne seroit pas ici à sa place. Mais on ne peut lui faire aucun reproche de donner plus d'énergie à ses expressions , de manière même à s'élever au-dessus de la nature ; parce que l'obligation où il est de produire le plus grand effet possible lui permet & lui commande même d'outrer son jeu. --- Vous reconnoissez sans doute ici la justesse de la remarque que j'ai faite plus haut ; savoir , que les questions qui concernent le nombre & le geste sont les mêmes au fond , & qu'en répondant à l'une ou à l'autre on éclaircit également bien la matière.



L E T T R E X X X V I.

Vous avez raison , mon ami ; il y a plus d'exactitude & de justesse dans les recherches de M. Eberhard sur le principe de l'imitation que dans celles de ses prédécesseurs , & je vous remercie de ce que vous avez bien voulu rappeler à mon souvenir un ouvrage où j'ai puisé de nouvelles lumières. Il me semble que je n'aurois pas eu beaucoup de peine à associer mes idées à celles de ce philosophe ; quoique , d'après un certain passage de son ouvrage , il paroisse vouloir favoriser la versification. Mais le plan de mon raisonnement étant déjà dressé il seroit trop pénible de le refondre : je préfère donc de jeter ici mes idées sur le papier dans le même ordre que je les ai développées dans ma tête , en vous laissant le plaisir d'en faire la comparaison avec celles de l'auteur dont nous venons de parler.

Le poëte n'imité pas uniquement pour le plaisir d'imiter ; le premier mérite de son ouvrage ne consiste pas essentiellement dans la plus parfaite ressemblance

à la nature , mais dans le plus grand effet qu'il peut produire ; & pour ne pas manquer cet effet , il lui est permis de s'écarter de l'original dans son imitation , en renchérissant sur ce que les bornes essentielles de son art lui commandent à cet égard. Voilà , ce me semble , autant de vérités , sur lesquelles nous sommes tous d'accord. Nous voulons qu'on retranche tout ce qui peut affoiblir l'effet ou lui nuire , & qu'on y ajoute tout ce qui peut le favoriser ou l'augmenter. Mais je crains que nous n'ayons souvent une idée trop générale de cet effet , & que par rapport à lui nombre de choses ne nous paroissent plus indifférentes & plus insignifiantes qu'elles ne le sont réellement. Chaque poëte a sans contredit pour but de causer du plaisir ; mais combien les espèces de ce plaisir ne peuvent-elles pas être multipliées & variées ? Ce qui convient à l'une est souvent incompatible avec l'autre : tel assaisonnement qui relève le goût d'un mêt rendroit un autre fade. Des beautés très-compatibles , en général , avec l'idée d'un poëme , peuvent cependant être en contradiction avec un genre particulier

de poësie , où le plaisir de l'ame doit être le résultat d'une espèce déterminée d'occupation ; ainsi tout ce qui détruit celle-ci , doit nécessairement détruire l'autre. Qu'on ne se hâte donc pas de conclure , que tous les poëmes peuvent & doivent être écrits en vers , parce que le but principal du poëte est de plaire , & que l'effet de la versification consiste à produire du plaisir. Qu'on se demande plutôt auparavant , si la versification n'a pas quelque propriété particulière , qui gêne autant une espèce d'occupation agréable de l'ame qu'elle en facilite une autre ?

La versification n'est pas , ainsi qu'on le croit , en général , une chose de pur agrément ; il ne faut pas la considérer simplement comme un bel organe , dont le ton plein , pur & arrondi rend la prononciation plus nette & plus sonore , & qui par cette raison devient précieux pour toute espèce de déclamation ; la versification par elle-même dispose déjà à la déclamation , elle la favorise & invite à l'employer ; elle donne plus de caractère , plus d'énergie au discours & sert , en même temps , de moyen pour en faire

fortir le sens & le sentiment d'une manière plus frappante. Chaque mètre est une imitation d'une certaine marche caractéristique des idées & de leur développement ; il répond donc à une certaine espèce particulière de sentiment & de situation de l'ame , en conservant toujours son caractère propre , tantôt plus caché , tantôt plus fortement prononcé. Dans l'un de ces mètres adoptés par la poésie , l'on ne peut méconnoître la mollesse & la douceur ; l'autre est plein de feu & d'énergie , tandis qu'un troisième se distingue par un ton sévère & majestueux : celui-ci est inégal & rapide , celui-là se traîne avec langueur ; pendant que l'un élève l'ame , l'autre l'abat ; en un mot, leurs mouvemens sont égaux , heurtés , doux ou pompeux selon leurs propriétés respectives. Par cette raison le choix du mètre ne peut pas être indifférent au poëte , qui doit avoir soin de le déterminer d'après l'effet qu'il veut produire ; & son ouvrage manquera plus ou moins son effet suivant que ce choix sera heureux ou mauvais.

Maintenant représentez - vous un mètre composé entièrement de mesures , peut-être aussi de rythmes pareils

& uniformes ; & vous ne tarderez pas à concevoir , que leur emploi peut contribuer infiniment à augmenter l'effet d'un poëme lyrique , didactique ou du genre descriptif. Mais en fera-t-il de même de l'effet d'un ouvrage dramatique ? --- Un sentiment unique domine dans l'ame du poëte lyrique ; elle en est pénétrée ; ses facultés , ses affections les plus secrètes , montées , pour ainsi dire , toutes à l'unisson , en sont maîtrisées. Que ce sentiment soit de la joie , de l'amour , de l'orgueil ; en un mot , une de ces affections dont la marche est égale , régulière & uniforme : quel moyen plus naturel & plus propre à produire le même sentiment dans l'ame de l'auditeur pourra employer le poëte , que celui d'une suite de syllabes d'une mesure uniforme & rigoureusement adaptée à la marche de ce sentiment ? Dans des vers d'une mesure égale ou suivis régulièrement de vers d'une mesure moins longue , dont la cadence épuise sans effort la respiration soutenue jusqu'alors , la mollesse & l'indolence du trochée conviendront le mieux au sentiment triste qui allanguit l'ame du poëte élégiaque ; sentiment qui , depuis son origine jus-

qu'à sa fin , se développe d'une manière lente & uniforme , sans écarts brusques & sans transitions inattendues. Des impressions analogues à la marche des idées produites par le poète sur les sens de l'auditeur détermineront donc dans l'ame de celui-ci une succession égale des mêmes idées. Dans la poésie descriptive , lorsque le poète-peintre , après avoir considéré son objet sous tous les aspects , en conserve une impression aussi vive que durable d'étonnement , de satisfaction , ou d'un charme sympathique ; combien alors le mètre choisi & travaillé avec soin ne peut-il pas augmenter l'effet du tableau ! Et dans le poème didactique , lorsque l'indignation avec laquelle le poète poursuit les vices , remplit entièrement son ame , en même-tems que le sentiment de la grandeur , de l'importance & du caractère sublime des vérités qu'il annonce , en dirige toutes les facultés vers un objet unique , le choix du mètre convenable ne peut manquer de rendre sa verve plus énergique. Si dans l'un ou l'autre genre de ces poèmes il se présente certaines dégradations , de légers mélanges de sentimens étrangers , ou des digressions

intéressantes à employer , il est facile de les faire valoir avec succès , soit par la mesure & l'harmonie de mots propres , bien choisis , par la distribution adroite de la césure , par de petites irrégularités ménagées à dessein , ou par un différent arrangement des périodes. Je conviens qu'il n'est ni naturel , ni vraisemblable qu'un cœur plein d'un sentiment quelconque , ou qu'un esprit occupé de la recherche de vérités importantes , s'attache avec tant d'attention à la partie mécanique du discours ; cependant il faut convenir que l'emploi heureux de cette même partie , (pourvu que le travail qu'il coûte soit caché avec art) contribue infiniment à augmenter l'effet ; & le premier devoir du poëte est de produire de l'effet.

Le poëte dramatique se trouve dans une position très - différente. Qu'on cherche à approfondir les propriétés essentielles de ce genre de poésie , & l'on reconnoîtra sur le champ que dans la tragédie , ainsi que dans la comédie , l'ame ne doit pas être affectée d'un seul , mais de plusieurs sentimens , dont la variété , ménagée par des transitions & des oppositions heureuses ,

fait toute la beauté des pièces de théâtre , en même - tems qu'elle en assure l'effet. Mais si c'est-là le but que le poëte dramatique doit se proposer , il reste à favoir s'il peut lui être avantageux de s'affujettir dans tout le cours de son ouvrage à un mètre invariable ? N'affoiblira-t-il pas l'expression de nombre de sentimens par le défaut d'harmonie qui se trouvera entre la partie mécanique & le véritable sens du discours : par exemple , en rendant les emportemens de la colère par les mêmes trochées dont se fert la douce & sensible pitié ; ou en faisant employer par celle-ci les mêmes iambes par lesquels la colère aime à s'exprimer , ne diminuera-t-il pas l'effet dans l'expression de l'un & l'autre sentiment ? Les anciens , qui paroissent avoir senti mieux que nous cette disconvenance , eurent grand soin , par cette raison , de ne pas employer , dans leurs ouvrages dramatiques , un mètre régulier ; ils le varièrent sans hésiter par-tout où le changement de la nature d'une passion paroissoit le demander ; & peut-être ne seroit-ce pas un travail tout-à-fait ingrat pour quelque moderne Démétrius Triclinius de parcourir les tragiques grecs , uniquement dans la vue

d'apprécier le motif de pareilles variations à raison des situations & des nuances que prenoient les affections dominantes de leurs personnages. A la vérité, Quintilien a blâmé Térence de ce qu'il n'avoit pas constamment employé le vers iambe de six pieds (1) ; mais avec quelle raillerie amère Bentley n'a-t-il pas relevé cette critique (2) ? Il me semble

(1) *Instit. Orat. L. X. c. 1. In comœdia maxime claudicamus — — licet Terentii scripta ad Scipionem Africanum referantur : quae tamen sunt in hoc genere elegantissima, & PLUS ADHUC HABITURA GRATIAE, SI INTER VERSUS TRIMETROS STETISSENT.*

(2) *In Praefat. ad Terent. — Mirificum sanè magni Rhetoris judicium ! — Crederes profectò, hominem nunquam scaenam vidisse, nunquam comœdum partes suas agentem spectavisse. Quid voluit ? Quod nec Menander nec ullus graecorum fecit, Terentius ut faceret ? UT IRA, METUS, EXULTATIO, DOLOR, GAUDIUM, ET QUIETAE RES ET TURBATAE, EODEM METRO LENTÈ AGERENTUR ? Ut tibicen paribus tonis perpetuoque cantico spectantium aures vel delassaret vel offenderet ? Tantùm abest, ut EO PACTO PLUS GRATIAE HABITURA ESSET FABULA, ut quantumvis benè morata, quantumvis bellè scripta, gratiam prorsus omnem perdidisset. Id primi artis inventores pulchrè videbant, delectabant ergò varietate ipsâ diversa quæ ἄλλῃ καὶ ἑτέρῃ diverso carmine representabant. Marius Victorinus, p. 2600 : NAM ET MENANDER IN COMOEDIIS FREQUENTER A CONTINUATIS JAMBICIS VERSIBUS AD TROCHÆICOS TRANSIT ET RURSUS AD JAMBICOS REDIT. Non ità tamen agebant veteres, ut ab uno in aliud*

qu'on pourroit justifier Quintilien ; cependant Bentley a sans contredit raison , de soutenir que c'est pécher contre toute convenance que d'affujettir à un mètre invariable & uniforme l'expression de tant d'affections souvent diamétralement opposées entr'elles. Je ne disconviens pas que la déclamation puisse diminuer cette faute & peut-être la rendre presque insensible ; moins cependant dans les vers alexandrins que dans les iambes de dix pieds. Mais je pense que l'effet seroit toujours plus grand , si , en venant au secours de l'acteur par une ordonnance convenable du mètre , on l'invitoit , par le moyen du nombre , au véritable genre de déclamation ; en lui assignant ou en lui donnant , pour ainsi dire , le ton , afin qu'il ne puisse le manquer dans aucune situation ; en un mot , si le poëte dramatique , loin d'augmenter le travail de l'acteur , vouloit le lui alléger , en indiquant , par le choix exact du mètre , les nuances & l'accent de la déclamation que l'expression de l'affection dominante exige.

planè contrarium repentè exilirent, ab jambicis in dactylicos , sed in propinquos trochaïcos , ipso transitu paenè fallente.

Les poètes modernes , de tous les pays de l'Europe , paroissent avoir fait plus de cas du jugement de Quintilien , que de l'exemple qui leur a été donné par Sophocle & par Ménandre. Autant que je m'en souviens , ils ont tous préféré le mètre uniforme à celui dont la mesure est variée ou mêlée ; la plupart même se sont assujettis à la rime sans aucun égard aux raisons par lesquelles différens critiques , & principalement Isaac Vossius (1), ont combattu ce double abus. Ce fut sans doute la force de l'habitude , peut-être aussi un certain sentiment confus d'une plus

(1) *De Poëmatum cantu & viribus Rhythmi*, p. 79, seq. --- *Antiqui jambicos versus trochaëcis & anapaësticis soliti fuere alternare, cum varietas delectat & similitudo mater sit satietatis. Huc accedit, quod, cum in omnium dramatum genere diversorum affectuum et personarum habenda sit ratio, absurdum omnino sit, si omnia eodem metro peragantur, a quo tamen vitio hodierni comici et tragici non sibi cavent, utpote quorum integra dramata eodem carminis genere absolvantur. Multo etiamnum magis id ipsum offenderet, si in hodierna poësi quantitas metrica observaretur. Nam cum singuli affectus peculiares habeant motus, annon ipsi naturæ vis infertur, si contrarios affectus iisdem exprimamus motibus?*

grande beauté que produit l'uniformité du mètre , qui les engagèrent à rejeter avec opiniâtreté le sentiment que ces critiques leur ont opposé. Quoique la vérité de ce sentiment me paroisse incontestable , néanmoins les motifs sur lesquels il est appuyé ne me satisfont pas entièrement , puisque je prétends bannir de tout ouvrage dramatique la versification , pour mettre à sa place la prose ; car ces motifs ne proscrivent pas ce mélange du mètre usité chez les anciens , dont la souplesse , en adoptant , par exemple , dans le hexamètre des mesures très-variées , le rend propre à toutes sortes d'expressions. Je prévois que , pour proscrire également ce dernier mètre moins monotone , il faudra puiser dans la nature même du drame des moyens plus décisifs que ne le font les raisons des critiques dont je viens de parler.



L E T T R E X X X V I I .

LA remarque, que le poëte épique se montre lui-même sur la scène, tandis que le poëte dramatique, au contraire, se cache derrière les personnages qu'il fait agir sur le théâtre, est aussi ancienne, qu'elle a été peu approfondie relativement aux conséquences importantes qui en découlent. Voici, ce me semble, la meilleure manière de rendre l'idée qu'on attache à cette remarque. Dans le récit épique il n'y a qu'un seul personnage qui raconte de suite les événemens qui font l'objet de son poëme; avant que de communiquer ses idées à autrui, il les a déjà conçues, classées, embellies, de sorte que dans le moment même du récit aucun autre objet n'occupe ni son esprit ni son cœur. Le poëme dramatique, au contraire, offre des personnages, qui, dans chaque situation du moment, se trouvent dans l'embarras réel des personnes qui se communiquent leurs idées à l'instant même qu'elles les conçoivent, & leurs

affections au moment qu'elles en éprouvent l'impression ; de manière que , loin d'être uniquement occupées à exprimer ces sentimens & ces idées , elles tendent toujours à un but déterminé , & s'élancent sans cesse , par la pensée , dans l'avenir , en éprouvant continuellement des modifications & des changemens , souvent contraires , dans leur situation intérieure & extérieure , soit par leur action propre , soit par des impulsions étrangères. Dans le récit , nous entendons parler un témoin qui embrasse d'un coup-d'œil toute la suite des événemens qu'il raconte , & qui en connoît toutes les parties suivant leurs rapports ; qui , au surplus , en nous plaçant dans son point de vue , veut nous faire partager l'impression que cette suite d'événemens passés , & seulement intéressans pour l'imagination , a produite sur lui-même. Il a le droit de rejeter de son récit tous les détails peu importans , ou de les rapprocher ; il lui est permis de donner seulement les résultats de longs discours , de séries entières de sentimens variés , & de longues réflexions , qui , lorsqu'elles occupoient l'ame de ses héros ,

rés , étoient souvent accompagnées d'embarras & d'inquiétude. Quand il fait parler ses personnages , il ne lui est pas interdit d'abrégér leurs discours , & d'en donner seulement le résumé ; pourvu qu'il n'en altère point l'essence ; & rien ne l'empêche de présenter leurs idées dans une liaison , que dans le principe elles ne devoient , ni ne pouvoient même pas avoir ; enfin comme un témoin qui se rappelle moins les mots que les choses , il peut prêter à ses personnages ses propres expressions , toutefois en caractérisant leurs discours par le sentiment principal qui convient à chaque situation. Il n'en est pas ainsi du drame. Dans le moment que nous voyons agir , nous entendons aussi parler les personnages eux-mêmes ; pour eux le moment présent est réel , & l'avenir incertain ; ils se présentent à nos regards dans chaque situation sous les formes propres à leurs caractères , avec les plus légères modifications de leur ame , & avec les impressions fugitives & foibles , que , durant le développement de l'intrigue , la réaction continuelle de l'un sur l'autre produit alternativement & sans aucune interruption ; leur senti-

ment, toujours conforme à la situation, se montre sans cesse tel qu'il est; foible ou impétueux à sa naissance, impérieux dans ses progrès, maîtrisé quelquefois, ou à demi éteint, caché pour un moment, pour reparoître ensuite avec plus de force; en un mot, aucune de ces nuances n'est perdue pour le spectateur, & sous ses yeux les personnages forment, abandonnent, reprennent, modifient, rejettent ou adoptent les projets que commandent les événemens ou les circonstances dont ces événemens sont accompagnés.

Tous les traits caractéristiques qui distinguent les personnages du poëme dramatique de ceux de tout autre poëme peuvent être présentés à l'esprit en une seule idée, qui est celle de la réalisation de leur présence actuelle; c'est-à-dire, de faire penser, parler & agir ces personnages de manière que l'action paroisse se passer réellement sous nos yeux; & c'est de cette magie, qui en impose à notre imagination, que dépend tout l'effet du poëme dramatique. Le plaisir qu'il doit causer est visiblement fondé sur cette connoissance complete de la manière dont se forment le nœud, l'intrigue & la

catastrophe d'une action ; sur le talent du poëte dramatique à familiariser le spectateur avec les caractères des personnages , qui , d'un moment à l'autre , se manifestent suivant leurs qualités individuelles , ainsi que sur l'intérêt le plus intime que le spectateur prend au sort des personnages qui doivent l'exciter ; intérêt qui ne peut avoir lieu dans toute sa plénitude qu'avec la connoissance complète de leurs penchans & de leurs sentimens les plus secrets , ainsi que de tous les détails de la situation de leur ame , & de l'état des circonstances qui peuvent y avoir quelque influence.

Cela posé , rappelez-vous maintenant la règle suivant laquelle il faut que le poëte , en général , évite tout ce qui peut affoiblir l'effet , pour s'attacher avec le plus grand soin à tout ce qui peut en assurer le succès. En faisant l'application de cette règle au poëte dramatique , il en résultera qu'il ne doit jamais mettre dans son imitation rien qui puisse nuire à l'idée de la réalité du sujet , & moins encore qui puisse la détruire. Tous les changemens qu'il peut se permettre de faire au sujet qu'il traite pour en augmenter

L'effet , éviter les détails ennuyeux , faire
 sortir les caractères & les situations intéres-
 santes , ne doivent porter aucune atteinte
 à cette illusion qui nous fait croire que nous
 sommes réellement les témoins de l'ac-
 tion qu'on représente ; au contraire , il
 faut que ces changemens soient toujours
 subordonnés à la situation du moment ,
 aux idées qui s'y développent , aux sen-
 timens & aux desseins qu'ils font naître.
 Notre ame a d'elle-même un sentiment
 qui ne la trompe jamais ; elle cherche à
 trouver sa propre nature en autrui , & ne
 peut subir cette métamorphose qu'autant
 qu'elle y reconnoît les mêmes qualités qui
 constituent son essence. Un écart com-
 plet de ce qui , suivant son sentiment , est
 uniquement vrai , doit nécessairement dé-
 truire l'impression que l'ame en devrait
 recevoir ; un écart moins grand rendra
 cette impression lente , foible & confuse.
 Rejettons par conséquent du drame
 tout ce qui peut lui offrir la plus pe-
 tite contradiction & le plus léger dés-
 accord avec son essence ; bannissons-en
 tout ce que l'ame ne pourroit pas éprou-
 ver par elle-même , en prenant la place
 des personnages suivant les différentes
 situations dans lesquelles ils se trouvent

sur la scène ; supprimons tous ces sentimens que la nature se refuse de partager , & qui font naître des difficultés & des obstacles incompatibles avec les lois qui dirigent l'exercice de ses propres facultés.

Maintenant vous me permettrez , mon ami , de transformer en autant de questions quelques observations dont j'ai besoin pour compléter ma preuve ; car n'est-ce pas en prenant pour juge le sentiment intérieur & incorruptible de tout homme exempt de prévention & de préjugé , qu'on parvient à mettre hors de doute la vérité des observations qu'on peut faire sur ce qui se passe dans notre ame ?

Ainsi , ne trouvez-vous pas , 1^o. que chaque degré de sentiment , qui , dans le moment , ne doit pas avoir lieu , & qui même peut-être ne devoit l'avoir jamais , vous révolte autant que si vous apperceviez un effet sans cause ? Ne trouvez-vous pas également que tous les tons outrés vous blessent , lorsque le caractère & la situation des personnages exigent un moindre degré d'énergie ? Or , si dans le poëme dramatique les momens de désordre sont souvent rem-

placés par des instans de tranquillité ; si souvent les choses les plus froides & les plus indifférentes en elles-mêmes doivent être dites , non pas par les personnages secondaires , mais par les principaux de la pièce , l'effet nécessaire de chaque ton passionné & déplacé ne fera-t-il pas de détruire votre plaisir ; ou , ce qui revient au même , l'illusion sans laquelle le plaisir ne peut avoir lieu ? Une trop grande égalité ne fera-t-elle pas tort au mérite essentiel des ouvrages dramatiques , c'est-à-dire , au développement exact & à la belle gradation des sentimens.

2°. Votre sentiment intérieur ne vous dit-il pas qu'aucun objet ne peut au premier moment s'emparer assez de toutes les facultés de notre ame pour qu'elle règle subitement , d'après un principe déterminé , la marche négligée & irrégulière de ses idées , de sorte qu'elle se trouve à l'instant même montée à l'unisson avec la totalité de ses idées & de ses sentimens ? Ne trouvez-vous pas que de l'état de quiétude & d'indifférence il n'y a jamais de passage brusque à l'état d'une affection entièrement décidée ? qu'il est , pour ainsi

dire , nécessaire d'employer plusieurs secouffes , & d'exciter plusieurs vibrations fucceffivement plus fortes , pour imprimer à l'ame un mouvement déterminé & uniforme , quelle qu'en soit l'efpèce ? Or , fi dans telle situation du drame les fentimens ne commencent foudain qu'à naître ; fi du moment de leur origine ils font ordinairement très-foibles , très-indécis & très-équivoques ; fi beaucoup de ces fentimens , après une durée momentanée , s'évanouiffent , fe métamorphofent & fe confondent avec d'autres d'une efpèce différente ; n'arrivera-t-il pas encore que l'illufion fe trouvera détruite par tout ce qui ramène à cet uniffon , à cette fituation fixe & à ce fentiment déterminé de l'ame , & cet intérêt puiffant qui entraîne le fpectateur au point de le porter à fe mettre à la place des perfonnages ne deviendra-t-il pas impoffible ?

3°. En vous obfervant vous-même avec un peu d'attention , ne remarquez-vous pas que cette marche déterminée des idées n'a lieu dans l'ame que lorsqu'elle embraffe avec toute l'énergie poffible un feul objet intéreffant , & qu'aucune idée étrangère n'occupe feul

autres facultés ? que le sentiment ne peut remplir pleinement le cœur , lorsque la tête est occupée de quelque projet , ou pendant que le jugement cherche & examine les moyens pour parvenir à ses fins ? Un pareil partage des facultés de l'ame affoiblit non-seulement leur énergie ; mais aussi les sentimens qu'excitent le plus ou le moins d'apparence de succès , la nature de tel ou tel moyen , la possibilité de tels ou tels événemens , & les rapports de tel ou tel personnage ; ces sentimens secondaires , dis-je , diminuent l'énergie du sentiment principal en causant mille mélanges & un grand nombre d'écarts , incompatibles avec cette marche franche & ce tact sur des idées dont j'ai fait mention plus haut. Et si véritablement les personnages d'un drame ont rarement le loisir de s'abandonner entièrement aux impressions qu'ils reçoivent ; si chaque impression qui les affecte réveille plutôt leur activité en remplissant leurs têtes de projets , & si l'examen & l'exécution de ces projets occupent leurs cœurs de sentimens disparates ; alors tout ce qui contrarie ce partage & cette distraction des facultés de l'ame , tout ce

qui indique un jeu libre de l'imagination , ou du moins une attention arrêtée sur un seul objet , ne deviendra-t-il pas dangereux à l'illusion ? Et si cette illusion, ou la persuasion de voir une action véritable & actuelle est détruite , fera-t-il possible que le spectateur en soit touché ?

4^e. Votre conviction intérieure ne vous dit-elle pas que le passage brusque d'un sentiment décidé à un sentiment opposé est souvent beaucoup plus faux & moins convenable à la nature de l'ame , que la transition subite du repos de celle-ci à un sentiment quelconque ? Que , par exemple , il vous est impossible de passer rapidement de l'emportement de la colère à la douce langueur de l'amour , ou d'une profonde mélancolie à la joie vive & légère ? de même qu'il faut du tems pour qu'un ciel couvert n'offre plus qu'un azur pur & sans nuages , ou pour que les flots d'une mer en courroux redeviennent unis comme la surface d'une glace. Par conséquent , si l'on considère la mobilité continuelle des sentimens dans le poëme dramatique tout ce qui contrarie la marche constante de la nature , tout faut , toute

transition subite & brusque d'un sentiment à un autre empêchera l'illusion & l'effet , précisément parce que le spectateur ne pourra pas suivre ces changemens rapides avec une égale célérité ?

Je me flatte que vous ne répondrez négativement à aucune de ces questions , & que toutes les observations sur lesquelles elles sont fondées vous paroîtront aussi vraies que frappantes ; ajoutez-y maintenant la remarque que j'ai rapportée dans ma précédente lettre , & qui n'avoit pas échappée aux anciens ; savoir , que le nombre du discours & la situation de l'ame sont toujours dans la plus parfaite harmonie ; qu'un certain mètre déterminé indique toujours un certain sentiment déterminé , & qui ne peut être en collision avec celui qu'on se propose d'indiquer ou d'exciter , sans que ce sentiment n'en soit affoibli ou troublé ; ajoutez-y , dis-je , cette remarque & la question : si le poëte dramatique doit écrire en vers ou en prose sera décidée. S'il écrit toute sa pièce en vers , il bleffera souvent le bon goût par un ton trop déterminé en rendant des choses insignifiantes ;

un double écueil le fera échouer : des discours trop communs pour le vers , ou des vers d'un style trop élevé pour le sens du discours ; par l'uniformité du nombre il donnera une détermination trop décidée au sentiment , & par-là il se privera d'une des plus grandes beautés dont le tableau dramatique soit susceptible , & qui consiste dans la peinture des sentimens à mesure qu'ils naissent , se fortifient , se combinent avec d'autres , ou diminuent & s'évanouissent. Si le poëte dramatique n'écrit pas toute sa pièce en vers , il restera toujours un intervalle entre les vers & la prose , & presque par-tout le mètre donnera une détermination à la marche des idées , que dans la situation du moment le personnage ne peut avoir , ou du moins conserver un instant ; une détermination qui sera toujours fautive , si , en éprouvant un sentiment , il doit en même-tems penser , peser des moyens , concevoir des plans , les poursuivre & les exécuter. Au milieu de l'intrigue , dans le tumulte de l'action , à la naissance des sentimens , dans leurs changemens , & à leur cessation ils ne sont que des approximations ; si , comme

on le doit , on veut mettre quelque harmonie entre le nombre & ces sentimens , le nombre ne peut de même confister qu'en rapprochemens , qu'on n'atteindra jamais parfaitement , à moins qu'on ne se ferve d'un mètre & d'un rythme libre & varié : mélange que la prose offre feule ; ainfi , ce que j'ai voulu vous prouver , favoir , la néceffité de l'emploi de la prose eft fondé fur l'idéal même du poëme dramatique. Les raifons , que j'en ai données font générales ; elles prouvent auffi - bien contre le mètre uniforme & invariable que contre celui qui eft mêlé de fyllabes d'inégale mefure. Ce que j'ai déduit en détail dans ma précédente lettre concerne plus particulièrement le premier de ces mètres , parce qu'une uniformité de fyllabes ne peut convenir à l'exprefion de sentimens qui varient fans cefse ; & j'ai allégué contre le dernier que fes transitions brusques feroient contraires à la durée & au développement fucceffif des idées. Chaque variation trop fubite dans une mefure une fois donnée eft défagréable , parce qu'elle trouble & arrête l'ame dans fes opérations ; on fe voit frustré de l'avantage qu'on fe propofoit.

en anticipant sur le discours des personnages ; on se trompe , on se perd , & l'on se trouve privé de cette marche libre de toute entrave avec laquelle on voudroit poursuivre les idées. C'est précisément , à mon avis , ce que Quintilien pensoit en faisant la critique du jugement dont j'ai parlé plus haut , & ce seroit aussi sur quoi je fonderois son apologie contre Bentley , si la chose en valoit la peine.

Quant au mètre plus souple , qui admet non-seulement plusieurs césures , mais aussi plusieurs espèces de pieds , je demanderai avant tout , comment on voudra l'employer ? Veut-on adopter un mètre aussi peu caractérisé , aussi tranquille , & qui ressemble autant à la prose que le vers iambique composé de six pieds , & permettre alors au poëte de disposer les césures à volonté , de mêler les iambes de telle espèce de pieds qu'il voudra , même de ne pas regarder à quelques pieds de plus : on n'aura qu'à pousser cette liberté jusqu'à un certain degré , & l'on aura des vers dont le mètre se reconnoîtra difficilement , & que des corrections forcées comme celles de Bentley rendroient

seulement sensible. Veut-on , au contraire , s'en tenir à un mètre qui est encore assujetti à un certain nombre & à une certaine qualité de pieds , je répéterai alors la même question : comment prétend-on l'ordonner pour qu'on ne le reconnoisse plus , pour qu'il soit presque détruit par des césures étrangères , par le mépris des longues & des breves , par la rencontre accumulée de voyelles , & par des élisions extraordinaires ? Une semblable disposition me paroît possible : mais ne feroit-ce pas prendre une peine inutile que de faire des vers qui ne produiroient pas un meilleur effet que la prose ? Choisit-on un mètre , qui en a réellement les propriétés , & qui doit aussi être traité rigoureusement comme tel ; ce mètre , dis-je , conservera toujours son ton dominant & son caractère essentiel ; que l'on prenne donc garde si la vraisemblance de l'action dramatique , & l'illusion qui en doit être l'effet , ne perdront pas par l'emploi d'un pareil mètre. Il est hors de doute que le poëte épique puisse s'en servir avec avantage : l'ensemble de l'action qu'il embrasse d'un seul coup-d'œil a produit

sur lui une impression déterminée & permanente ; son ame, montée à un certain ton général , ne le quitte jamais quoique dans toutes les différentes parties du poëme les nuances en soient plus ou moins fortes : & comme ce poëte cherche à placer l'auditeur dans le même point de vue que lui , à lui faire voir tout à sa manière & conformément à ses sentimens , puisqu'il a le droit de supprimer tout ce qui rendroit le vers froid , de referrer les détails indifférens , de changer en quelque sorte les dialogues de ses personnages , lors même qu'il les met en scène : un ton unique & permanent peut donc être très-convenable au succès de son ouvrage. Mais comment un pareil ton pourroit-il convenir au poëte dramatique , puisqu'il fait agir les personnages eux-mêmes selon leurs caractères & leurs différens intérêts ; pour lesquels le présent seul existe , tandis que le voile qui couvre l'avenir est à peine soulevé ; qui ne peuvent jamais éprouver de sensations suivant l'impression que produira l'ensemble de l'action , mais seulement suivant l'impulsion d'événemens isolés & de leurs situations respectives , & qui à la différence de leurs caractères &

de leurs intérêts ne permet pas d'être affectés également ? Cependant pourquoi répéterois-je ici les preuves qui ont déjà été développées ailleurs , & qui sont dans toute leur force contre le mètre en général , & par conséquent aussi contre celui qui par sa souplesse est plus propre à l'expression de toutes sortes de sentimens & de situations.

D'après tout ce que je viens d'exposer , je pense pouvoir conclure : qu'à mérite égal , un poëme dramatique écrit en vers est un ouvrage moins poétique que celui qui est écrit en prose ; car , si , suivant la meilleure explication donnée du poëme , en général, son essence consiste dans la perfection sensible du discours, une des conditions nécessaires sera sans doute que tout soit dans l'accord le plus parfait ; que par conséquent le nombre convienne d'une manière exacte au sens des paroles , & le sens des paroles à la situation actuelle des personnages mis en scène. Il y a plus ; je crois qu'on peut soutenir qu'il est infiniment moins aisé d'écrire une pièce de théâtre en prose qu'en vers. Celui qui en aura fait l'essai connoîtra sûrement toutes les difficultés qu'il faut vaincre pour réussir

à peindre par le discours une série non interrompue de sentimens ; de manière que chaque sentiment ait son juste degré de force, sa durée convenable & ses nuances exactes , sans qu'il ne s'y trouve des lacunes , des incohérences ou des transitions trop brusques. Mais comme un discours suivi en vers ne ressemble pas au langage ordinaire , le mètre fait passer , sans qu'on s'en apperçoive , nombre de choses qui sont également contraires à la nature ; le défaut de certaines nuances , de fines touches & de préparations adroites, est caché par la magie de l'harmonie du vers ; la langue s'élève insensiblement à un ton plus noble ; la diction devant alors être égale , cette difficulté extraordinaire que le prosateur doit vaincre pour trouver l'expression la plus vraie, la plus convenable, ni trop élevée & trop forte , ni trop commune & trop foible, disparoît entièrement, pour ainsi dire , à l'égard du poëte , parce qu'il roule sans cesse dans le cercle étroit des mots propres au ton qu'il a choisi. Au surplus, le dérangement de l'ordre dans lequel les pensées se développent , se croisent , se détruisent & reparoissent ensuite avec plus de vérité , est bien moins sensible

dans la versification que dans la prose ; & cet ordre qui , dans tous les drames où il est scrupuleusement observé , charme autant l'esprit que le cœur du spectateur , n'est jamais parfaitement saisi que par le génie vraiment inspiré ; comme aussi le goût le plus fin & le plus délicat peut seul s'appercevoir lorsqu'il y manque.

J'ai trop bonne opinion, mon ami, de votre pénétration pour qu'il me paroisse nécessaire de faire , de ce raisonnement sur le nombre , une application détaillée au jeu du geste. Vous vous rappelez sans doute le parallèle que j'ai établi entre tous les arts musicaux ; ainsi la valeur générale de mes principes ne peut pas vous échapper , & vous reconnoîtrez qu'ils servent à déterminer non-seulement le nombre , mais en même-tems le jeu & la déclamation aussi-bien que des choses de ce genre peuvent l'être. A la vérité , les limites ne peuvent pas être indiquées ici avec une rigoureuse exactitude ; tout ce que l'on peut faire, c'est d'indiquer les écueils les plus dangereux , & de montrer au génie la route qu'il doit suivre pour chercher en toute chose le meilleur & le plus

vrai. Dans une matière aussi difficile que celle dont il est question ici , & qui présente une diversité infinie de traits délicats , que le plus ou le moins approche ou écarte de la perfection , on essayeroit en vain de donner des règles fixes & invariablement déterminées.

L E T T R E X X X V I I I .

LES éloges que vous prodiguez aux principes par lesquels j'ai combattu le drame écrit en vers font-ils sincères ou ironiques ? Vous trouvez ces principes d'une grande finesse ; pourvu que vous ne m'en contestiez pas la vérité , je consens , qu'en me disant qu'ils sont subtils , vous entendiez par là qu'ils ne sont rien moins que convaincans. Je dois observer que le nombre n'est qu'un simple supplément ajouté à l'effet total du drame , & qu'un pareil supplément peut paroître foible sans qu'on puisse cependant lui refuser tout effet quelconque. La corde la plus forte , comme on fait , n'est qu'un tissu de fibres qu'un enfant met en pièces ; mais ces fibres , quand elles

sont réunies , peuvent servir à enchaîner un Hercule. Un examen réfléchi nous prouve que nos sensations les plus énergiques , nos plaisirs les plus vifs ne sont que les résultats de petites choses qui prises chacune séparément , paroissent insignifiantes & sans force , mais dont l'activité n'est pas moins très-réelle.

La crainte que mon raisonnement contre la versification du drame vous inspire relativement à l'opéra , m'explique une chose que je n'avois pas comprise jusqu'à présent , savoir , le zèle , je dirois presque la passion , avec laquelle vous avez plaidé la cause des représentations pantomimes. Pour vous la musique est le premier des arts , & vous manifestez sans détour votre mépris pour une critique , qui , par de froides subtilités , voudroit bannir cet art charmant de la scène , & tarir la principale source de vos plaisirs. Certes , cette critique , si tel étoit son but , seroit peu indulgente ; mais n'êtes-vous pas trop sévère , mon ami , en la soupçonnant d'une pareille impolitesse à votre égard ? N'a-t-elle pas déjà donné des preuves de son indulgence envers la pantomime , & ne deviez-vous pas

espérer de sa souplesse & de sa complaisance , qu'elle auroit aussi quelque petite distinction toute prête en faveur de l'opéra ? --- Il est vrai que si les mètres moins caractérisés & la déclamation oratoire doivent être rejettés du drame , à plus forte raison le mètre lyrique dont le caractère est si marqué , & la déclamation portée au plus haut point , c'est-à-dire , le chant , paroissent devoir l'être également. Mais ce chant , qui rend le mètre lyrique nécessaire , a tant de douceur , il enchaîne le plus voluptueux des sens de l'ame avec des charmes si puissans , il fait jouir celle-ci du présent avec des délices si inexprimables , qu'on ne fait pas la moindre attention ou qu'on n'a aucun égard au défaut d'harmonie qu'il y a entre l'expression & la situation réelle de l'ame , ni à l'effet lyrique mis à la place de l'effet dramatique. La vérité de l'action se trouve affoiblie , & par conséquent l'effet de cette action l'est également ; mais ce qui se perd par rapport à l'ame se regagne d'un autre côté ; des beautés multipliées dédommagent amplement du défaut de vérité. Les vices mêmes du plan , l'incohérence des événemens ,

l'expression manquée de nombre de sentimens disparoissent , & les perles cachent le fil grossier & inégal , par le moyen duquel l'adroit musicien a eu le talent de les rassembler. Un effet aussi puissant ne peut nullement être mis en comparaison avec celui que produit le simple mètre : le principal pouvoir de celui-ci consiste dans son harmonie avec la situation de l'ame. Partout où cette harmonie manque , comme , par exemple , dans le poëme dramatique , il ne reste plus que le plaisir qu'une cadence & une harmonie régulières procurent à l'organe de l'ouïe ; & ce plaisir est trop foible , trop froid , pour qu'il puisse empêcher d'appercevoir & de sentir le moindre écart de la vérité , & pour qu'il serve à le réparer. --- Vous me direz sans doute qu'il se trouve malgré cela des pièces écrites en vers qui sont très-touchantes , & j'en couviens volontiers avec vous ; mais je vous demande à mon tour quelle est la cause de l'intérêt que ces pièces inspirent ? Est-ce , ainsi que dans l'opéra , le faux même qui se met à la place du vrai ? Ou n'est-ce pas plutôt ce reste de vérité & de bonté de l'ouvrage que ce

faux n'a pu effacer ou obscurcir entièrement ? --- Otez de l'opéra tout ce qu'il peut y avoir de faux , & vous en diminuerez l'effet ; ôtez de même le faux du drame déclamé , & son effet sera augmenté. L'idéal de chacun de ces poëmes a des différences trop caractéristiques pour que les mêmes principes avec les conséquences qui en découlent puissent leur être appliqués.

Le jugement un peu hardi que j'ai hasardé sur le drame des Grecs vous a déplu , & vous avez cherché à justifier la versification , parce que ce drame étoit une espèce d'opéra , & que sa déclamation soutenue ressembloit au chant. J'avoue que cette circonstance n'auroit pas dû m'échapper. Si j'en avois fait mention , peut-être me ferois-je exprimé avec plus de retenue & de circonspection , mais non pas avec plus de justesse que vous ; je n'aurois pas refusé aux Grecs le véritable idéal des poëmes dramatiques , mais seulement celui du simple drame , qui ne tient à aucun art étranger , & dont l'effet est produit par ses propres moyens. Et de cette manière la proposition qu'il m'importoit d'établir restoit toujours dans toute sa force ; savoir ,

que l'exemple des Grecs n'auroit pu faire loi pour nous , parce que la versification n'étoit peut-être fondée , chez ce peuple , que sur l'idéal particulier qu'ils avoient du drame ; que l'art qu'ils avoient affocié au drame rendoit cette versification nécessaire , & que du moment de leur séparation elle devenoit non - seulement superflue , mais même très-nuisible à l'effet. --- Faites à présent de cette manière de voir plus modérée l'usage qu'il vous plaira , & ne me soupçonnez pas d'avoir voulu ravaler le mérite des Grecs.

Vous me faites deux objections touchant la règle trop générale qui ordonne de modérer l'action théâtrale , & je n'hésite pas à reconnoître la justesse de la première. En effet , l'acteur doit se conformer à l'intention de l'auteur ; & lorsque celui-ci a écrit son drame en vers , ou , pour parler plus exactement , qu'il a choisi un mètre trop caractérisé , & quand avec le nombre le ton entier de la diction est exalté ; il faut alors sans doute que le jeu , ainsi que la déclamation , outrepassent la vérité. Diderot nous a dit la même chose en y ajoutant la remarque , qu'au théâtre

il falloit outrer tout ou rien ; & c'est encore là ce que je pensois en justifiant les acteurs tragiques françois par le systême que les poètes de cette nation ont adopté, & en blâmant Eckhoff de rendre avec trop de naturel certains caractères chargés⁽¹⁾. Il faut convenir à la vérité, qu'une contradiction manifeste est toujours l'effet de la fausse tension donnée à l'action théâtrale ; cependant cette contradiction est moins frappante , elle est plus simple , & par cette double raison moins choquante , s'il y a de l'harmonie dans tous les moyens employés à désigner un sentiment ; que lorsque ces moyens , (savoir , les paroles , le rythme , le jeu & la déclamation) se contrarient autant entr'eux qu'ils peuvent être opposés en tout ou en partie , à la situation momentanée de l'ame. --- Ceci doit vous prouver que le parti d'attaquer la versification (source tantôt nécessaire , tantôt accidentelle d'autres fautes très-graves) plutôt que de combattre tout uniment le jeu trop outré , étoit le plus sage & le seul que je pouvois

(1) Voyez la Lettre VII , *Tome III de ce Recueil*, pag. 382.

prendre. J'ai attaqué le mal par sa racine , & j'aurois fait preuve d'imprudence si j'avois adressé mes conseils aux acteurs , sans les donner en même-tems , & cela de préférence , aux poètes.

Il me semble que votre seconde remarque est fondée sur un mal-entendu. L'observation, que chez certains peuples on prend pour nature ce qui passeroit pour affecté & outré chez nous , ne frappe pas au but ; ou si cela doit être regardé comme exact, cette observation est fausse. N'y a-t-il donc pas, demanderai-je à mon tour , chez ces peuples d'un caractère plus vif que vous pourriez avoir en vue , la moindre différence entre le geste oratoire , le jeu de la conversation & la danse ? N'y trouve-t-on aucune limite entre le chant , la déclamation soutenue & le ton ordinaire de la société , aucune séparation entre le vers , le rythme majestueux , & le nombre aisé & familier du dialogue ? Car toutes ces choses , ainsi que nous l'avons déjà vu , se trouvent dans des rapports & dans des liaisons réciproques. Si ces différences doivent se rencontrer , & existent en effet par - tout , & principalement chez les peuples les plus policés , il ne

fuit nullement de votre observation que le jeu dramatique ne doive jamais se tenir dans de certaines limites ; il en résulte seulement que ces limites ne sont pas les mêmes pour chaque peuple ; que ce jeu aura plus de feu , plus d'énergie , plus d'élévation chez l'un , & qu'il fera plus froid , plus foible & moins frappant chez un autre. Ceci nous conduit à une nouvelle remarque qui a été faite souvent , & qui se fonde encore sur d'autres raisons que celles qui viennent d'être rapportées ; savoir , que tout le mérite d'un acteur peut être senti & apprécié seulement par ceux , au milieu & à l'imitation desquels il s'est formé , & qu'il ne peut paroître dans tout son éclat que sur la scène nationale , & non sur celle de l'étranger. --- Ainsi que vous le voyez , je n'applique pas votre remarque concernant la chaleur vraie & naturelle de certains peuples , à ce jeu faux & plein d'affectation que le public d'une autre nation a mis à la mode. Je présume que vous ne prétendez pas recommander comme naturel certain jeu , que le mauvais goût seul a pu introduire sur quelques théâtres.

Je terminerai cette suite de remarques isolées, en y en ajoutant encore une, qu'à la vérité vos observations n'ont pas fait naître, mais qui, comme je m'en flatte, ne vous déplaira pas. On a demandé si l'orateur sacré pouvoit se former d'après l'acteur, & s'il lui étoit permis d'en imiter le ton & le geste? Il n'y a pas long-tems même qu'on a beaucoup débattu cette question. J'y répondrai qu'il le peut & qu'il ne le peut pas, tout comme on le voudra. Il ne le peut pas, en tant que les pensées & le caractère de la plupart des rôles ne peuvent être aucunement d'accord avec les pensées & le caractère de l'orateur sacré; & secondement, parce que le drame & le sermon diffèrent trop entr'eux pour que l'action qui convient à l'un puisse être propre à l'autre. Les personnages du drame débitent des pensées qui doivent leur existence à la situation du moment; le prédicateur en communique au peuple qu'il a eu tout le loisir de classer dans sa tête: les acteurs sont dans un état d'inquiétude extérieure très-réelle; incertains & irrésolus, ils sont agités par des idées & par des sentimens variés: la tranquillité extérieure du prédicateur n'est trou-

blée d'aucune manière ; occupé d'un seul objet , il n'a aussi qu'un seul sentiment principal & permanent , qu'il peut développer à loisir. Dans le monologue d'*Hamlet* sur le suicide , il s'agit d'un objet de la plus grande importance ; l'ame est montée à un ton sérieux ; ce ton , l'attitude & le geste ont de la dignité : l'orateur sacré ne pourroit-il pas en faire usage ? Non certainement , parce qu'*Hamlet*, enseveli dans ses réflexions , ne fait que commencer à examiner sérieusement la question ; en passant d'une idée à l'autre , il se perd dans des doutes qui se multiplient dans son esprit , & cette situation ne peut jamais convenir à un orateur chargé de l'instruction publique. --- Mais je réponds aussi affirmativement à la question proposée ; savoir , en tant que dans le drame il peut se trouver des passages dont les sujets médités auparavant par les personnages sont exposés de suite & sans trouble , & qui par conséquent équivalent à des discours suivis ; & en second lieu , en tant que ces passages peuvent être pleins de dignité , que les caractères des personnages peuvent avoir un caractère sérieux , noble &

élevé. Les conseils paternels que le *Père de famille* de Diderot donne au second acte à sa fille & à son fils sont de ces discours suivis & médités auparavant ; il y règne à la vérité beaucoup de sensibilité ; mais qui osera bannir le ton du sentiment de la chaire , & transformer l'orateur sacré en un moraliste froid & insensible ? Il suffit que le sentiment dominant des discours en question soit du genre le plus noble , & qu'un père prudent & tendre , qui exprime ce sentiment envers ses enfans chéris , soit à mes yeux le caractère le plus vénérable qui existe. Qu'est-ce qui empêchera l'orateur sacré de faire du théâtre son école , & d'un excellent acteur l'objet de ses études ? Plût au ciel que beaucoup d'entr'eux eussent vu un Aufresne ou un Ekhoff , & qu'ils se fussent trouvés en état de sentir & d'imiter le jeu vrai , naturel , plein de dignité & de grace de pareils acteurs ! Exiger de l'orateur sacré qu'il accompagne le ton du sentiment d'un simple jeu de mains insignifiant & employé au hasard , ce seroit vouloir que ses gestes taxassent ses paroles de mensonge. Il faut certainement que son jeu soit toujours

expressif, pourvu qu'il soit en même-temps posé, modéré & convenable à son état, ainsi qu'au sujet qu'il traite ; & tel fut aussi dans la situation citée, & dans nombre d'autres de ce genre, le jeu sublime d'Aufresne & d'Ekhoff.

L E T T R E X X X I X.

LA règle concernant la facilité du jeu, ou, si vous l'aimez mieux, les conseils contre un jeu guindé & outré que j'ai exposés jusqu'ici, peut-être avec trop de prolixité, étoient appuyés sur les propriétés mêmes du genre dramatique, qui, montrant au spectateur tout au moment de son existence actuelle, n'admet, par cette raison, ni un ton décidé de l'ame, ni un sentiment permanent, ni un développement oiseux des pensées & des passions. J'espère que vous ne me taxerez pas de négligence ou de paresse, si je n'étends pas ces conseils aux genres de l'espèce en question, en développant de quelle manière la tragédie, la comédie & la farce doivent être représentées. Comme je

ne me suis pas encore écarté du général ; je puis aussi regarder cette discussion particulière comme étrangère à mon plan ; d'ailleurs , j'aurois dû m'occuper de la différence qui existe entre le comique & le sérieux en traitant des expressions particulières, sans attendre le moment où il faut examiner la réunion de ces deux genres. Le véritable motif qui , dès le commencement de mes recherches , m'a empêché de discuter cette matière , c'est , qu'en y réfléchissant , je me suis convaincu de n'en pouvoir rien dire de neuf , rien qui me feroit propre , rien du moins qui méritât quelque'attention après tout ce que d'autres en ont dit avant moi.

En ne s'attachant pas à l'espèce, en général , à laquelle appartient un ouvrage de l'art , (ai-je dit plus haut) mais à ses qualités particulières , on peut prendre en considération l'ensemble de toutes ses parties , ou seulement la réunion de certaines parties particulières. Dans le premier cas, l'examen peut avoir un double objet ; car l'ensemble qu'on veut apprécier peut être la pièce entière ou un rôle particulier. Ceci donne matière à deux questions : qu'est-ce qu'il faut observer

observer à l'égard du rapport d'un rôle à la totalité des autres , & à l'égard du rapport de scènes particulières à l'ensemble d'un rôle ? Vous remarquez sans doute bien que je me borne également ici au théâtre, en examinant le drame sans y confondre aucune autre production de l'art qui puisse tenir à la pantomime.

Je réponds à la première de ces questions , que l'acteur doit étudier son rôle dans les rapports qu'il peut avoir avec tous les autres rôles du drame , & qu'il doit saisir l'effet que le poëte a en vue , non-seulement à l'égard de toute la pièce , mais aussi à l'égard des scènes particulières. Par cette double étude il acquerra la véritable connoissance de la manière dont il faut qu'il rende le caractère particulier qu'il aura à représenter ; en déterminant en même-tems le degré d'expression qu'il pourra se permettre pour faire sortir son rôle à côté de ceux des principaux personnages. Sans ce coup-d'œil attentif sur l'ensemble , sans l'appréciation exacte de la part qu'un rôle particulier a dans l'impression totale , sans cette subordination modeste & volontaire , l'effet du drame , s'il n'est pas entièrement détruit , est du moins

troublé & affoibli. On en a déjà la preuve toutes les fois que le jeu des différens personnages, fans causer un désaccord proprement dit dans les sentimens, affoiblit seulement l'expression de ceux qui, de préférence, doivent fixer l'attention du spectateur. C'est ainsi, par exemple, qu'*Horatio*, en apercevant le spectre au même instant qu'*Hamlet* le voit, peut, par une expression trop animée & trop frappante, partager les regards du spectateur entre lui & ce prince, & même les attirer entièrement sur lui seul. Lors de la première apparition du spectre, il peut tellement renforcer l'expression, qu'il mettra le prince dans la nécessité, ou d'imiter simplement son jeu, ou de l'outrer contre nature. Mais ce mauvais effet est beaucoup plus sensible, lorsque des caractères comiques sont mêlés à des caractères sérieux, & quand des scènes touchantes & gaies se succèdent sans ordre. Le poëte aura beau écarter avec soin tout mélange désagréable de pareilles scènes, & éviter les transitions brusques du sérieux noble au bas comique; l'acteur, par des lazzi déplacés, peut détruire en un instant

toute la belle ordonnance de son drame. Qu'il soit question, par exemple, d'une reconnoissance touchante, qui fasse éprouver à tous les spectateurs le sentiment le plus doux, le plus tendre & le plus voluptueux; mais qu'au moment qu'on y pense le moins un des personnages secondaires & comiques s'avise de les distraire par quelque grimace risible, convenable au caractère de son rôle, mais non pas à celui de la scène, & aussitôt toute illusion cessera pour les spectateurs; les moins sensibles riront aux éclats, & les autres s'indigneront contre le farceur. Si de pareilles fautes se renouvellent souvent dans le cours de la pièce, ou si l'on met trop de chaleur dans les rôles comiques, & trop peu dans les rôles sérieux, tout l'effet que le drame pouvoit & devoit naturellement produire sera alors totalement détruit. Si le poëte a ménagé avec adresse, des traits comiques pour égayer de tems-en-tems l'ame, & pour faire sortir, par le contraste, les scènes touchantes, ces traits comiques, rendus seulement comme des nuances légères, pourront peut-être

produire les plus heureux effets ; mais tout deviendra confus & insignifiant du moment que les caractères comiques brilleront plus qu'il ne convient ; que les figures secondaires sortiront des demi - teintes du tableau pour se mêler parmi les figures principales , qu'elles pousseront hors de leur place , & qu'elles feront fuir dans l'ombre des derniers plans. On regarde sans savoir ce qu'on voit ; il y a encore une espèce de peinture , mais il n'existe plus de tableau ; on apperçoit un amas de figures , mais placées confusément & sans se grouper ; en un mot , on regrette les qualités essentielles à tout ouvrage de l'art ; savoir , l'intention , l'unité & l'ensemble.

Une autre faute très-grave rend souvent l'impression d'une ordonnance manquée bien plus désagréable encore ; c'est lorsqu'un acteur, séduit par le desir de briller , & peu content d'outrer le caractère de son rôle , s'avise de le jouer d'une manière absolument fautive. Sur tous les théâtres où j'ai vu représenter le *Père de Famille* de Diderot , cela est arrivé à l'égard du rôle du *commandeur d'Auvillé*. Les comédiens qui

en furent chargés paroïssoient s'être tous donnés le mot pour rendre ce rôle exactement à rebours ; & si Diderot avoit assisté à une pareille représentation , sans comprendre la langue allemande , il auroit dû croire qu'on avoit retranché entièrement de sa pièce le rôle du commandeur pour y substituer celui d'un misérable farceur. La métamorphose commençoit par le costume : au lieu de l'habit simple , orné d'un galon uni , que Diderot veut bien accorder à ce caractère (1), celui du premier acteur que j'ai vu dans ce rôle étoit charmarré d'or d'une manière si ridicule , qu'à peine en distinguoit-on la couleur du velour écarlate. Cet ignorant avoit tout l'air d'un bouffon ; & ce qui étoit pire encore , c'est que son jeu y répondoit parfaitement. Un homme fournois , insidieux , taquin , qui se réjouit du malheur d'autrui , qui s'applaudit en secret de ses menées perfides , qui s'emporte seulement quelquefois par moment , & qui réunit enfin toute la mauvaise humeur d'un oisif & d'un célibataire ;

(1) Voyez *Le Père de Famille*.

cet homme , dis-je , devint un turbulent furieux, un farceur de la lie du peuple, un rieur grimacier & bruyant , & , pour tout dire en un mot , un être aussi méprisable que ridicule , qu'on étoit étonné de voir admis dans une semblable société , & lié à une pareille famille ; de manière qu'il me paroissoit impossible que quelqu'un pût lui marquer le moindre égard. Cette malheureuse métamorphose fit non-seulement tort au caractère même du personnage , mais aussi à toutes les situations dans lesquelles il paroissoit ; & les sentimens excités dans les autres scènes n'étant ni entretenus , ni continués convenablement , la pièce entière dût naturellement perdre de son effet. Il n'y n'y a que la mauvaise humeur contre un homme déplaisant , la crainte qu'inspire un fournois , le mépris qu'on a pour un esprit borné , la colère qu'excite en nous un méchant qui triomphe ; (sentimens qui devroient durer encore , lors même qu'on ne peut s'empêcher de sourire) il n'y a , dis-je , que de pareils sentimens qui puissent être en harmonie avec ceux qu'excitent les autres rôles , & qui puissent les seconder , les faire fortir & en renforcer

l'effet. Lorsqu'on est forcé d'éclater de rire en voyant des farces dégoûtantes ; il est impossible que la suite de pareils sentimens ne soit pas interrompue d'une manière désagréable , ou qu'elle ne soit même pas entièrement détruite.

Je fais fort bien que cette étude d'un rôle dans ses rapports avec les autres rôles , ce sentiment du plus haut degré d'expression de l'ensemble qui doit déterminer l'ordonnance de ses parties , & cette explication de chaque caractère particulier , fondée sur la connoissance exacte de tous ceux des autres personnages , exigent un certain coup-d'œil juste & pénétrant , que la nature ne donne pas à chaque artiste , quoiqu'il puisse avoir d'ailleurs beaucoup de talent ; ce don précieux est même du nombre de ceux qu'elle dispense avec le plus d'économie. A mon avis , l'occupation essentielle de chaque directeur de spectacle devrait être , de diriger l'acteur dans l'étude de son rôle , de lui en développer les détails , sans jamais perdre de vue l'idée de l'ensemble , de lui indiquer la véritable place qu'il doit occuper dans chaque groupe , & de le retenir toutes les fois que son défaut de jugement pourroit l'égarer

dans de fausses routes. Mais ce ne seront-là que des rêves , aussi long-tems que l'anarchie règnera dans nos spectacles , ou qu'ils seront gouvernés par des directeurs ignorans , dont tout le talent se borne au calcul de la recette , & à empêcher qu'on ne ferme la porte. Ce ne seront que des rêves , aussi long-tems que le directeur le plus instruit devra s'occuper à varier sans cesse son répertoire & à donner des nouveautés ; qu'après quelques répétitions & après une étude superficielle des rôles , il sera forcé de passer à la représentation des pièces , moins jaloux de mériter le suffrage du public que d'assurer la subsistance de sa troupe. Ce seront des rêves , aussi long-tems que l'acteur , parvenu à peine au-dessus du médiocre , rejettera avec dédain tout conseil salutaire ; qu'un sot orgueil l'engagera à se soustraire à toute espèce de subordination , sans laquelle cependant plusieurs artistes réunis ne sauroient produire rien de médiocre , & à plus forte raison rien d'excellent ; aussi long-tems que chaque acteur , voulant briller seul , mendiera les applaudissemens du public , en s'abandonnant aveuglément à une sen-

sibilité naturelle & sans culture , & que , bien loin de vouloir faire preuve de connoissance & de jugement , il préférera les acclamations de la multitude au silence éloquent du connoisseur.

Si chaque rôle particulier doit être étudié suivant ses rapports avec l'ensemble de la pièce, il faut également que l'acteur, dans l'étude des scènes particulières, ne perde jamais de vue l'ensemble de son rôle : éclairé par la comparaison des différentes parties du rôle sur leur valeur respective , il en saisira mieux le sens , & dans nombre de passages il ne sera embarrassé de trouver ni l'accent , ni la nuance convenables avec lesquels ils doivent être rendus. L'avantage le plus important qui résultera pour l'acteur de cette manière d'étudier son rôle , consiste en ce qu'il pourra distribuer avec sagesse la chaleur avec laquelle il doit le rendre. Il apprendra à la modérer , à la renforcer à propos , & à faire sortir tout l'esprit du caractère de son rôle par une gradation bien nuancée. Une tirade peut être pleine de feu & de passion ; mais dans telle ou telle scène il y en aura une autre plus animée , plus passionnée ; ainsi , lorsque

l'acteur s'attache uniquement à la première scène ; lorsqu'entraîné par la chaleur du sentiment , il la rend avec toute la force qu'il peut y mettre ; comment pourrat-il renforcer ensuite ses moyens pour rendre convenablement la scène suivante ? Il fera réduit alors à manquer totalement la gradation , & à bleffer toutes les lois du beau , ainsi que toutes les règles de la convenance. Supposons qu'un frère , témoin du désespoir d'une sœur chérie , abandonnée par son amant , jure , par tout ce qu'il y a de plus saint , de la venger du perfide qui l'outrage , & que l'acteur chargé de ce rôle déclame cette imprécation avec trop de véhémence ou avec trop de fureur , il ne lui restera plus de nuance pour caractériser son jeu , lorsqu'atteignant le traître il lui reprochera son infâme conduite. Cependant cette crainte de dissiper d'avance toute son énergie , ne doit pas être poussée trop loin par l'acteur ; il détruiroit l'effet de son rôle & de l'ensemble de la pièce , si , pour faire sortir davantage la scène principale , il se faisoit une loi de rester froid & languissant dans celles qui la précèdent. Un ménagement si mal entendu est , en

effet , la maxime favorite de certains acteurs , & j'en ai vu qui , sans aucune gradation , passoient subitement dans de pareils rôles d'un extrême à l'autre. C'est la foudre , qui , après avoir grondé foiblement dans le lointain , éclate à l'improviste sur notre tête. Sans doute de pareils coups font d'autant plus véhémens qu'on s'y attendoit moins ; mais loin de faire impression , ils ne font qu'étourdir ; tandis que quelques coups préparatoires & successivement plus forts produisent inmanquablement un meilleur effet qu'un seul coup amené sans aucune gradation.

Il y a peut-être encore beaucoup de règles pratiques dont il seroit bon de parler ici ; mais suivant notre convention , vous ne pouvez pas exiger que je remplisse entièrement le cadre , puisque je n'ai promis qu'une esquisse de ce grand tableau. En effet , il ne me vient plus à l'esprit aucune remarque qui soit assez générale pour convenir à mon plan , ni assez importante pour m'engager à l'y ajouter. En attendant , le peu que j'ai dit peut suffire pour vous mettre à même d'apprécier la valeur de la seule épreuve que je crois propre pour juger

de la bonté d'une pièce de théâtre , & qui ne consiste pas dans la simple lecture , mais dans la représentation réelle. Ce seroit , à la vérité , l'épreuve la plus sûre & la plus décisive , si nous avions des troupes composées d'acteurs assez intelligens , assez instruits pour qu'ils pussent rendre tous les genres de caractères ; si l'ignorance , l'incurie & la partialité ne distribuoiént pas les rôles & toujours maladroitement ; enfin , si chaque acteur pouvoit jouer dans ses momens les plus heureux & avec la plus scrupuleuse fidélité les rôles qu'il auroit étudiés & raisonnés avec toute l'attention nécessaire. Mais si de semblables troupes n'existent nulle part , si nous ne pouvons pas nous flatter d'en posséder une seule de ce genre , si la plupart des acteurs n'ont ni talent , ni mémoire , ni jugement , ou si celui qui réunit ces précieux dons de la nature à des connoissances acquises par un travail infatigable , se trouve presque toujours déplacé ; si tantôt un acteur , tantôt plusieurs , & souvent tous détruisent l'harmonie du drame , & en rendent l'effet faux & nul ; si , comme de nombreuses expériences le prouvent , la même pièce

représentée sur deux théâtres différens ne se ressemble plus , ou si les mêmes spectateurs qui la sifflaient dix ans auparavant en font ensuite les plus grands éloges ; pourrois-je avoir tort de préférer sans hésiter l'épreuve de la lecture à celle de la représentation ? Je conviens , à la vérité , que le lecteur dont le jugement peut faire loi en cette matière , doit être un homme doué non-seulement d'une imagination ardente , mais aussi d'une sensibilité exquise ; un homme , qui , toujours en esprit sur la scène , ne se contente pas d'avoir les personnages dans sa pensée , mais qui les voit présens , & qui en remplit , pour ainsi dire , les rôles , en suivant le degré de perfection convenable à chacun d'eux. Il y a long-tems qu'on a fait la remarque que telle ou telle pièce produit un bon effet , parce que sa médiocrité est dans la plus parfaite harmonie avec celle des acteurs , & que nombre de beaux traits sont perdus dans une autre pièce , parce qu'il faudroit un Garrick ou un Ekhoﬀ pour les sentir & pour les rendre convenablement (1). Ne seroit-ce

(1) Lessing dans sa *Dramaturgie* , T. I , p. 141 de la traduction de M. Junker , en donne encore d'autres raisons. *Note du Traducteur.*

pas une injustice criante que de vouloir préférer le poëte médiocre au grand poëte , parce que des acteurs ineptes ne peuvent pas faire valoir toutes les beautés des productions de ce dernier ? Ne feroit-ce pas également être injuste que de vouloir mépriser les compositions sublimes d'un Bach , parce qu'un ignorant musicien écorche nos oreilles en les exécutant , & de leur préférer un air de pont - neuf , par la raison que le plus médiocre musicien peut le jouer d'une manière supportable ?

L E T T R E X L.

LES questions qui nous restent à examiner offriront de bien plus grandes difficultés que celles dont nous venons de nous occuper. Il s'agira maintenant de l'harmonie qui doit exister entre les moindres parties d'un rôle ; c'est-à-dire , entre les tirades particulières , ou entre tous les petits détails, qui, peu importans en apparence , n'en méritent pas moins l'attention de l'acteur jaloux de concourir à l'effet général qu'une pièce de théâtre peut produire.

La première remarque qui s'offre ici à ma pensée, c'est que dans tous les passages où la peinture est permise, l'acteur doit s'attacher seulement aux traits généraux & les rendre par son jeu ; ou plutôt il doit y réunir tous les traits qui ont une détermination secondaire, sans jamais se permettre de les séparer, ni de les indiquer successivement par son jeu. Lorsqu'il blesse cette règle, son jeu cesse non-seulement d'être vrai, mais il perd aussi de sa beauté. En cessant d'être naturel, il sera guindé, embarrassé & surchargé de gestes inutiles. J'ai fait ailleurs une semblable remarque à l'égard de la composition de la partie du chant (1), & j'aurois pu l'étendre alors à tout ce qui tient à l'art de la déclamation. Lorsque la langue, forcée par son impuissance d'exprimer tout à la fois, divise les pensées en plusieurs parties, & détaille les traits particuliers des tableaux ; l'imagination, en saisissant l'ensemble, se tient uniquement à l'idée principale dans laquelle, comme dans un centre

(1) Voyez *Lettre sur la Peinture musicale*, T. I de notre *Recueil*, p. 247.

commun ; toutes les idées secondaires se réunissent , & elle cherche à en rendre l'image ou l'impression par l'accent & par le jeu. L'idée de César , qui , avec un regard plein de bonté , reproche à son meurtrier son ingratitude , est à la vérité rendue en plusieurs mots par le poëte ; cependant ce n'est-là qu'une seule idée. Le reproche est intimement lié avec la douceur du regard , & tous les deux le sont aussi dans leur direction sur le meurtrier ; leur expression doit donc être également réunie dans le ton & dans le geste. Il seroit ridicule , que dis-je , il seroit puérile , de vouloir donner à chacun de ces motifs son expression propre , en indiquant l'idée du meurtrier par le ton glapissant & aigre de la fureur , celle de la douceur par un chuchotement doux & aimable ; enfin , celle du reproche par un ton décidé & sévère , en élevant , avec un regard furieux , la main fermée , prête , pour ainsi dire , à enfoncer le poignard , en avançant ensuite la main ouverte avec une mine pleine d'amitié & de douceur , & en la relevant avec l'expression du reproche , & avec le front sévère qui caractérise le juge inexorable. Il faudroit
rejeter

rejeter une fucceffion auffi rapide d'expressions contraires , ne fût-ce que par la raifon que l'imagination , quelles que foient fa fouplesse & fa force , ne peut la fuivre affez promptement pour produire de pareilles modifications dans l'ame avec la célérité néceffaire. Un jeu varié auffi rapidement ne prouvera jamais que beaucoup d'art ; & ce fera même un art manqué & mal-combiné ; car le véritable talent ne s'écarte jamais de la nature ; il la représente fidèlement telle qu'elle eft , quoiqu'à la vérité dans un degré de perfection où on ne la voit que très-rarement , ou feulement dans les momens les plus heureux de fes développemens.

Ce que je viens de dire ici tient déjà à la règle principale de la continuité du jeu , & même à un de fes points les plus importans , & qui mérite toute l'attention de l'acteur. Avant de chercher à développer ce point , je vais rapporter d'entre grand nombre de règles fecondaires quelques-unes des plus faciles qui font contenues dans cette règle principale.

Il y a dans le difcours , comme chacun le fait , plufieurs fufpensions & plufieurs pauses d'une durée plus ou

moins longue , pendant lesquels on doit tâcher de deviner la situation de l'ame des personnages. Le jeu du geste n'a aucun de ces repos ; les personnages mêmes , ainsi que l'expression de leurs pensées & de leurs mouvemens frappent sans cesse l'œil du spectateur. Leur aspect est significatif dans chaque moment de l'action , soit par l'expression actuelle d'une affection déterminée , soit même par le repos , par l'indifférence ou par la distraction de ces personnages. Ces deux dernières situations ne doivent jamais appartenir à l'acteur , mais toujours au personnage qu'il représente ; si elles ne conviennent ni à son caractère , ni à sa position du moment , alors la moindre pause dans l'expression interrompra également l'illusion , & celle-ci étant l'ame de tout effet théâtral , ne sauroit être interrompue souvent sans courir le risque d'être totalement détruite. Que l'acteur ait donc grand soin de ne pas s'oublier après la fin d'une tirade ou d'une réplique pour ne se réveiller que lorsqu'il sera appelé par le premier mot du guet ; qu'il se souvienne que l'œil du spectateur , quoique fixé sur le personnage

qui parle , n'en observe pas moins le jeu muet des autres qui sont en scène ; & qu'il se garde sur-tout d'examiner d'un air indolent ou avec une curiosité imprudente le parterre & les loges. Tout autre jeu muet qu'il se permettra selon les circonstances de sa situation actuelle peut convenir au caractère de son rôle ; mais dans aucun cas des regards curieux qu'il promène dans toute la salle ne fau- roient être naturels ; car il faut que tous les personnages en scène fassent absolu- ment faire abstraction des spectateurs , qui même ne doivent pas exister pour eux. Diderot dit (1) : « Que l'acteur doit se » représenter sur le bord du théâtre un » grand mur qui le sépare du parterre ; » qu'il faut qu'il joue comme si la toile » ne se levoit pas ».

Je désirerois que l'acteur trop timide crut davantage à ce mur de séparation que celui qui joue avec trop d'assurance ; car cette persuasion le garantiroit d'une certaine roideur dans ses mouvemens , & d'un certain jeu incohérent , mannequiné & tronqué qui ne blessent pas moins la vérité qu'ils nuisent à la grace. Chaque

(1) Diderot , *de la Poésie dramatique.*

suite de changemens, qui n'occasionne pas un mouvement sensible dans l'ame, doit se faire en passant par de certaines modifications intermédiaires, soit que le repos succède à l'activité, soit qu'il la précède, ou que l'activité redoublée se trouve dirigée vers un objet nouveau. Pour donner un exemple de ce dernier cas ; (car je me rappelle d'avoir déjà traité ailleurs cette matière, (1)) représentez-vous un homme qui interrompt un entretien avec son interlocuteur, non pas à cause que quelque événement extérieur l'en détourne, ou parce qu'il se souvient tout-à-coup d'avoir négligé à remplir un devoir important ; mais parce que le sujet de la conversation étant épuisé, il doit naturellement cesser d'y prendre quelque intérêt : cet homme conservera-t-il jusqu'au dernier mot sa première position, en se disposant alors subitement au départ ; ou ne réunira-t-il pas plutôt l'une & l'autre par une direction intermédiaire ? Ne se préparera-t-il pas déjà au départ avant la fin du discours, en adressant les

(1) Voyez la *Lettre X*, T. III de notre *Recueil*, p. 413.

avant-derniers mots à son interlocuteur dans une attitude à demi-tournée , & les derniers après avoir commencé à s'en éloigner ? L'ame passe ici par une gradation insensible de l'idée de la durée de la conversation à celle de sa fin , & de l'idée des motifs qui retiennent l'interlocuteur à celle des raisons qui déterminent son départ , de manière qu'elle faisisse l'une lorsque l'autre est abandonnée : il faudra donc que les mouvemens analogues du corps soient liés entr'eux par des transitions également imperceptibles ; & des changemens trop brusques & privés des nuances intermédiaires , en détruisant l'harmonie dans l'ensemble du jeu , en blesseroient aussi la vérité.

Quoique le même cas n'ait plus lieu , lorsqu'une impression inattendue sur les organes , ou une image qui frappe subitement l'imagination d'un homme , le tire de l'état de repos ; vous ne trouverez cependant jamais que , dès le premier instant , son activité aura une direction déterminée , ou qu'il aura une affection simple & très-décidée de desir , d'horreur , de plaisir ou de dégoût. Comme l'esprit , lorsqu'il est tranquillisé

par une idée qui lui paroît une vérité consolante , est forcé d'adopter une idée diamétralement opposée , ne peut de toute nécessité y arriver qu'en passant par un état intermédiaire qui est celui du doute ; de même le cœur , quand on veut le faire passer de la tranquillité à quelque passion déterminée , doit nécessairement passer d'abord par un état de désordre intérieur. La durée de cet état peut être plus ou moins longue , & dans certains cas ses effets peuvent être si foibles & si insignifiants , qu'on les appercevra à peine ; mais ils n'en seront pas moins réels , à en juger par tous les exemples qu'il me feroit facile d'en donner. Représentez - vous seulement l'affection à laquelle l'ame doit passer , dans un degré supérieur de vivacité & de force , & vous trouverez que l'objet qui la cause opère toujours dans le premier instant une espèce de terreur agréable ou désagréable , suivant que cette affection sera celle de la colère , de la joie , &c. Mais la terreur est accompagnée d'étonnement , par conséquent il faut la regarder comme une espèce de doute , d'indécision & de fluctuation de l'ame : & quelle que soit

la rapidité avec laquelle cette incrédulité, en se dissipant, puisse faire cesser cette perplexité, il n'en existera pas moins un intervalle sensible ; & jusqu'au moment où cet intervalle est franchi , le desir de la conservation, la colère ou tel autre sentiment pur & simple ne pourra dominer dans l'ame. Ceci sert à nous expliquer pourquoi l'homme craintif s'arrête tout-à-coup , en fixant avec des yeux hagards les objets qui l'environnent ; & pourquoi , lorsqu'il commence à se mouvoir , sa marche est vacillante , incertaine , irrésolue : phénomènes qui , avec un degré inférieur de crainte, se manifestent par un faiblissement presque insensible , & par une interruption momentanée de la marche ou des mouvemens.

Renversez la supposition d'après laquelle nous venons de raisonner ; qu'une affection quelconque soit la situation de laquelle l'ame doit passer à la tranquillité & à l'équilibre : & vous reconnoîtrez sur le champ , qu'ici la transition ne pourra s'opérer que par un affaiblissement & par une diminution insensible & progressive du sentiment. Il est impossible qu'à une impression tant soit peu forte puisse suc-

céder tout d'un coup un repos parfait , ou qu'une secouffe violente puisse être suivie d'un état qui approche d'une manière sensible de la parfaite tranquillité. Vous vous rappelez sans doute ce passage de l'opéra de *Zémire & Azor* , où la maladroite de l'acteur , qui passa subitement d'un état de sensibilité à celui d'une obéissance passive & absolue , vous parut si extraordinaire. Le père de *Zémire* , résolu de se livrer lui-même au monstre plutôt qu'aucun de ses enfans , & se préparant avec un pénible courage au départ , veut encore laisser à ses filles quelques conseils salutaires , comme le dernier gage de sa tendresse paternelle. Il demande de l'encre & du papier. *Ali* , qui vient le conjurer avec l'air le plus craintif & le plus touchant de renoncer à ce dangereux projet , entend à peine cet ordre de son maître , (qu'il prononce cependant d'une voix douce & tranquille) que toute expression est totalement effacée des traits de son visage ; sans hésiter , sans donner la moindre marque de douleur ni de pitié , sans ralentir tant soit peu son pas , & sans jeter un regard détourné sur son maître , il s'en va direc-

tement chercher dans l'appartement voisin ce qu'il lui a demandé. Une cessation si absolue de sentiment, une transition si brusque à la plus parfaite tranquillité d'esprit vous parurent, à juste titre, complètement ridicules. Mais ce que l'on peut dire de la tranquillité de l'ame trop prononcée lorsqu'elle y passe subitement d'un sentiment modéré, doit s'appliquer également à un degré trop sensible de cette tranquillité, quand il succède à des secousses trop violentes, ou aux tempêtes d'une passion quelconque; car lorsque cette transition est brusque, nous regrettons également cette tenue, cette gradation successive que la nature commande toujours dans de pareilles situations.

Supposons que l'honneur d'un homme fier & animé d'un noble orgueil soit blessé de la manière la plus sensible, & que par cette offense son ame soit bouleversée jusqu'à la fureur : quoiqu'il puisse être animé du plus vif desir de se venger, même à l'instant, si l'objet de son courroux se trouvoit sous ses yeux ; il est cependant impossible que durant la première impression amère que lui cause le chagrin de l'offense, il puisse former

à cet effet un plan quelconque , & encore moins un plan vaste & raisonné. Quelque simple que puisse être ce plan , & quelque facile qu'en puisse être l'exécution , il présupposeroit cependant un certain degré de réflexion & de force d'ame , dont l'offensé n'est pas encore capable dans la situation donnée. Il faudra donc qu'il se passe quelques momens après la première explosion de la juste colère , avant qu'il soit en état de se former une idée de la manière dont il tirera vengeance de l'insulte qu'on lui a faite.

Othon de Wittelsbach vient d'entendre la lecture de la lettre perfide de l'empereur *Philippe* ; le nom du traître qui est au bas de la lettre ne frappe pas plutôt son oreille, qu'il se lève en fureur avec cette exclamation terrible : « Puisse le » nom de *Philippe* être le cri d'algresse » de l'enfer , lorsque quelque monstre » qui lui ressemble viendra pour y recevoir le prix de ses forfaits (1) » ! Les mots suivans : « Donnez-moi cette lettre » , adressés au vénérable *Frédéric de Reufs* , paroissent déjà être prononcés

(1) *Acte III, Scène*

avec l'idée confuse d'une vengeance quelconque. Or, demandez-vous à vous-même ce que vous aimeriez le mieux dans cette situation : ou que l'acteur prononçât ces dernières paroles avec emportement & sans mettre aucun intervalle entre les premières ; qu'il modérât tout de suite (après la première secousse avec laquelle il a fulminé le plus terrible souhait) l'expression convulsive de ses traits , en avançant la main pour recevoir la lettre : ou bien qu'il fit auparavant une pause , quand même elle seroit très-courte ; & qu'après avoir fait quelques pas fortement marqués il prononçât les dernières paroles , qui sont , pour ainsi dire , un retour subit à la réflexion. Cette réflexion même devroit cesser aussi-tôt d'avoir lieu ; car sa durée tant soit peu prolongée ne seroit ni naturelle , ni vraie. Il seroit déraisonnable de vouloir que la plus impétueuse de toutes les passions s'évaporât avec tant de rapidité , & sans que ses éclats tumultueux se multipliaissent après quelques courts intervalles.

La continuité du jeu , la réunion de plusieurs mouvemens & le passage de la tranquillité à l'affection , & de celle-

ci à la tranquillité, ont été jusqu'ici l'objet de nos recherches ; ce qui nous reste à examiner se réduit à la question principale dont j'ai fait mention plus haut, & qui concerne la réunion de plusieurs mouvemens passionnés. J'ignore si ma réponse à cette question sera claire & satisfaisante ; mais je suis convaincu que s'il m'étoit possible de la donner, elle seroit de la plus grande utilité pour le comédien. Selon moi, elle lui enseigneroit très-souvent la nuance convenable, & le véritable degré de l'expression ; elle lui feroit sentir la nécessité des repos, en lui indiquant sûrement la juste mesure de leur durée, & peut-être aussi la suite des mouvemens avec lesquels il pourroit les remplir ; elle l'aideroit à trouver le véritable jeu muet pendant le discours des personnages avec lesquels il est en scène, discours, qui souvent sont trop longs, ou qui occasionnent des sentimens trop disparates pour que le jeu muet puisse se borner à prolonger l'expression précédente. Ce dernier avantage seroit sur-tout sensible dans les tragédies écrites en vers, dont le dialogue devient en partie si peu naturel, parce que les répliques des

personnages contiennent presque toujours trop de choses , ce qui en fait de longues tirades aussi fatigantes pour l'acteur qui les déclame qu'embarrassantes pour celui qui doit les accompagner de son jeu muet.

L E T T R E X L I.

LA rapidité avec laquelle une flamme doit s'élever & disparaître ensuite , dépend , selon vous , des qualités de la matière , qu'une étincelle embrâse. Il y en a qui sont peu ou point combustibles ; d'autres sont humides , d'autres encore prennent feu très - facilement. N'en fera-t-il pas de même de la célérité avec laquelle une passion doit naître & mourir ensuite ; & , continuez-vous , cette célérité ne dépendra-t-elle pas de la disposition plus ou moins grande , que , suivant son caractère général , & suivant sa situation particulière , l'ame aura à se livrer à une passion donnée ? Cette pensée , par elle-même , est d'une vérité frappante ; mais je doute qu'elle puisse vous servir pour

démontrer la possibilité d'un passage immédiat de la tranquillité à des affections déterminées & plus vives. Lorsque sans aucun indice extérieur & peut-être à notre insçu des dispositions prochaines au développement de certaines affections se trouvent cachées dans les recoins obscurs de notre ame ; quand l'homme a une propension secrète à la joie , à la tristesse , à la mauvaise humeur , ou à quelque autre sentiment ; il s'y livrera sans doute à la première impulsion , peut-être même subitement & avec une impétuosité très-visible. Mais alors la parfaite tranquillité de l'ame , que j'ai présupposée comme condition essentielle , n'existe plus : le calme extérieur n'est qu'une apparence trompeuse , & le passage ne se fait que d'un moindre degré de vivacité à un degré plus fort.

Mais peut-être n'est-ce pas-là ce que vous avez voulu dire par votre objection ? Son véritable sens seroit-il qu'une tranquillité parfaite , ou qu'un équilibre absolu de l'ame est une idée , à laquelle aucun de ses états réels ne répond exactement ; que sa situation & son caractère produisent déjà une dispo-

sition secrète à de certaines affections , & que cette disposition n'est autre chose que la présence de certains mouvemens insensibles, qui, en acquérant plus de vie, plus de plénitude & plus d'énergie, deviennent de véritables affections? Si c'est là votre idée, je suis entièrement de votre avis. L'état d'un équilibre parfait & d'une entière indécision me semble aussi n'être qu'apparent; mais j'ai cru qu'il ne falloit pas rejeter absolument les apparences dans des recherches qui ne sont, pour ainsi dire, destinées que pour un pareil objet. Au reste, si vous l'aimez mieux, substituez par-tout le terme de mouvement insensible de l'ame à celui de tranquillité d'esprit, & appliquez ensuite ce qui a été dit de cette dernière situation à la théorie suivante de la réunion de plusieurs mouvemens passionnés.

Ces mouvemens peuvent être d'une seule ou de plusieurs espèces : dans le premier cas, la foiblesse ou la force en déterminent la différence, & les diverses manières possibles de leur réunion consistent dans leur accroissement ou dans leur diminution. Nous avons déjà examiné celle-ci, en tant qu'elle doit s'opérer par une transition imperceptible

à la tranquillité ; mais si elle doit se faire par l'intervention d'autres affections , elle appartiendra à la théorie de la réunion de sentimens d'une espèce différente : il ne nous reste donc à examiner ici que l'accroissement des mouvemens passionnés. Si la gradation en doit être insensible , alors le seul conseil qu'on puisse donner à l'acteur , consiste en ce qu'il doit saisir les traits les plus propres & les plus essentiels de chaque passion , & indiquer leur accroissement en les renforçant. Au contraire , si cet accroissement doit avoir lieu en franchissant rapidement plusieurs degrés intermédiaires ; il faut alors ajouter une nouvelle observation au conseil que je viens de donner à l'acteur ; savoir , que dans cette situation , ainsi que dans le passage d'une parfaite tranquillité apparente , l'ame se trouve dans un état intermédiaire de désordre , & que dans le cas d'une distance trop sensible entre les degrés , le jeu du geste doit aussi indiquer cet état par un air d'étonnement , par un léger recule-ment de surprise , ou par tel autre mouvement équivalent. Je rendrai l'une & l'autre observation plus sensibles par un exemple

exemple , que je n'ai pas besoin d'inventer , puisque j'en ai fait l'observation sur la scène : il vous fera d'autant plus agréable , qu'il est pris dans *Othon de Wittelsbach* , votre pièce favorite.

Frédéric de Reufs suspecte la probité de l'empereur *Philippe* ; *Othon* , quoique trop vertueux pour soupçonner déjà une perfidie , veut cependant entendre la lecture de la lettre que *Philippe* lui a donnée pour le duc de Pologne. Le comte Palatin , comme vous ne l'ignorez pas , fait aussi peu lire que son écuyer *Wolf*. Le chevalier *Frédéric* se place près d'une table ; *Othon* se met à côté de lui , & penchant un tant soit peu la tête , il dirige son oreille vers le chevalier. La confiance qu'*Othon* a dans les promesses de l'empereur l'emporte ici sur le soupçon ; l'indignation qui s'affocioit bien vîte à ce soupçon s'il augmentoit , ne peut encore acquérir assez de force dans son ame. L'expression de toute sa Physionomie n'est que celle de la curiosité , d'une attention sérieuse (1). Le cheva-

(1) Voyez Planche XXXI , fig. 1.

lier lit, & dès le commencement de la lettre il se trouve des passages, qui, sans être absolument offensans, paroissent néanmoins étranges. Ces passages, tels que le chevalier les rend, ne ressemblent pas à ceux qu'avoit lu l'empereur ; il est donc naturel qu'ici l'attention doit redoubler. Après un étonnement visible avec lequel *Othon* accompagne ces mots : » Quoi cela se trouveroit dans la » lettre ? l'empereur ne me l'a pas lu de même ! » après avoir témoigné sa surprise en secouant légèrement la tête, il s'approche davantage du chevalier ; il place son oreille plus près de la bouche du lecteur, comme pour abréger le chemin aux sons qu'elle va articuler, & pour les saisir avec plus de sûreté & de vitesse ; ses sourcils sont plus rapprochés, & tous les muscles de son visage annoncent plus de tension & de force (1). Après le second paragraphe de la lettre qui ne change rien par rapport à l'attention, vient le conseil secret & perfide que l'empereur donne au duc de Pologne de ne confier aucune pou-

(1) Voyez Planche XXXI, fig. 2.

voir à *Othon* dont il puisse disposer & moins encore de combler ses vœux en lui donnant la main de sa fille, si célèbre par sa beauté. Ce trait de la plus basse & de la plus noire ingratitude de la part de l'empereur révolte *Othon*; moins il s'y attendoit & plus son cœur est déchiré : la triple exclamation *ha !* de ce comte Palatin est aussi-bien le premier élan de la fureur que celui du plus grand étonnement ; son œil s'agrandit, sa main se serre avec force, & de plus profondes rides sillonnent son front ; il a de la peine à rester en place ; le seul motif qui l'y retient encore, c'est le desir infiniment plus vif de voir cette abominable trame entièrement découverte ; desir qui ne permet presque pas au chevalier de se livrer à son propre étonnement ; car avec quelle chaleur *Othon*, en répétant à plusieurs reprises : « Lisez, lisez ! » ne le presse-t-il pas d'achever sa lecture ! Maintenant il ne lui suffit plus d'avoir son oreille fort près de la bouche du chevalier ; il le fixe avec un regard avide & immobile, comme pour saisir les paroles immédiatement sur ses lèvres à mesure qu'il lit, ou plutôt pour lire dans ses mines les paroles

avant qu'elles ne soient prononcées; & conformément à la remarque faite plus haut (1), suivant laquelle, lors d'un récit intéressant, celui qui l'écoute saisit souvent son interlocuteur par l'habit, ou par quelque partie de son corps, le comte Palatin porte aussi la main sur l'épaule du chevalier (2). L'étonnement d'*Othon* ne peut plus s'accroître, mais bien sa fureur, ainsi que le desir qu'il a de savoir tout le contenu de la lettre. Quoique par lui-même l'avertissement donné par l'empereur au duc de Pologne soit déjà très-offensant pour lui, cependant la raison qu'il en produit l'est infiniment davantage; savoir, que l'esprit d'*Othon* est trop altier & trop enclin à la rebellion & à la discorde. Ces mots sont à peine prononcés, qu'*Othon* a quitté sa place; c'est trop peu pour lui que de saisir le chevalier par l'épaule; il lui passe le bras droit entièrement autour du col, tandis qu'il appuie avec force son poing sur la table. Un regard fixé sur le visage du lecteur ne lui paroît plus un moyen propre à

(1) Voyez Lettre XV, p. 142 du Tome IV de notre *Recueil*.

(2) Voyez Planche XXXII, fig. 1.

satisfaire assez promptement sa curiosité : sans songer qu'il ne fait pas lire, il regarde la lettre avec l'expression du desir & de la fureur parvenus à leur plus haut degré (1).

J'ignore si pour d'autres que vous, mon ami, cette description sera assez claire & assez frappante, & si elle fera bien sentir l'exactitude & la vérité dans la gradation & dans le développement successifs des plus petits mouvemens propres à la situation dont il s'agit ; mais j'espère que vous en ferez satisfait, puisque votre mémoire suppléera facilement à ce qui pourroit y manquer.

Des affections intuitives on passe aux desirs qui leur sont analogues de la même manière que d'un degré inférieur d'une affection on passe à un degré supérieur ; car au fond ce passage n'est absolument autre chose qu'un développement successif, qu'une progression graduelle. La mauvaise humeur peut-être trop foible pour que, transformée en colère, elle déploie son activité ; l'amour peut être seulement une douce impression sans

(1) Voyez Planche XXXII, fig. 2.

qu'une tendance extérieure à la possession de l'objet aimé puisse le rendre sensible ; & la douleur peut être trop modérée , trop concentrée , pour causer des agitations extérieures ou des passions violentes. Malgré cela , chacune de ces affections consiste déjà en une impulsion secrète de l'ame qui n'a besoin que d'être fortifiée par des impressions sur les organes , ou par des idées de l'imagination plus vives & plus répétées , pour se manifester comme desir au-dehors. Lorsqu'aucun obstacle n'en arrête l'activité , ou quand l'obstacle qui s'y oppose se détruit de lui-même , le passage se fait d'une manière facile , directe & sans état intermédiaire : un ruisseau tranquille n'a besoin que d'une plus forte quantité d'eau ; & il suffit de détruire la digue qui arrête un ruisseau déjà enflé pour que l'un & l'autre suivent leurs cours dans les lits qu'ils se sont creusés. Il en est sans doute autrement , lorsque l'obstacle doit être surmonté par les propres forces du desir : dans ce cas , il existera un état intermédiaire accompagné d'inquiétude , un sentiment composé , un combat peut-être douteux entre des affections , dont

je ne puis parler qu'après que j'aurai examiné le passage d'une situation de l'ame à une autre d'une espèce différente.

La réflexion la plus rapide vous prouvera d'abord que ce passage n'est pas d'une égale facilité à l'égard de toutes les affections , & qu'il se fait tantôt avec beaucoup de célérité, & tantôt d'une manière très-lente. La théorie ne peut rien déterminer par rapport à la rapidité de ces sortes de passages & aux difficultés qui les ralentissent, lorsque la nature & la complication des événemens , ou les qualités individuelles des caractères en sont la source. Les variétés vont ici à l'infini , & il y auroit non pas de la hardiesse, mais une espèce de folie , à vouloir en mesurer l'immensité. Toutes les fois que dans la nature générale même des sentimens , indépendamment des événemens & des idées qui les excitent , & des caractères qui en sont affectés , il y a une cause de cette facilité ou de ces difficultés dans leur succession , la théorie peut & doit même prendre cette cause en considération. J'appellerai *prochaines* les affections , dont la succession se fait sans difficulté , & *éloignées*

gnées, celles qui se trouvent opposées entr'elles.

La première & la plus importante question qu'il y ait à former ici, c'est de savoir à quels signes certains, essentiels & permanens nous pouvons connoître cette *proximité* ou cet *éloignement* ? La différence que nous remarquons à cet égard n'est certainement pas de la même espèce que celle qu'on établit ordinairement entre les affections agréables & les désagréables. Une mélancolie profonde qui, renonçant volontairement à l'usage de ses forces, n'emploie pas le moindre effort pour se délivrer d'un mal, parce qu'elle ne voit aucune possibilité d'y réussir, est sans doute une affection très-désagréable & fort malheureuse. Et cette fureur, qui, dans ses aveugles transports, pousse l'homme à des violences envers lui-même, n'est certainement pas un sentiment pareil à celui que nous donnons aux tranquilles habitans des champs élyséens. Cependant, quelle distance considérable n'y a-t-il pas entre ces deux affections ? combien de situations intermédiaires d'une durée très-longue n'est-on pas forcé de supposer pour trouver une liaison naturelle entre ces deux affec-

tions ? Voici un autre exemple : l'amour tendre, doux & concentré en lui-même, qui sympathise tant avec le murmure d'un ruisseau limpide serpentant à travers des prairies émaillées de fleurs , ou avec celui des feuilles agitées par le zéphyre , est sans contredit un des sentimens les plus doux & les plus heureux des mortels : & celui qui , animé d'une joie vraie , la manifeste par la danse , par des battemens de mains , par des cris d'alégresse ou par des éclats de rire , n'est certainement rien moins que malheureux à nos yeux. Mais avec quelle répugnance l'aimant ne quittera-t-il pas le gazon où mollement étendu il soupieroit les amours pour partager les orgies bruyantes & tumultueuses de l'homme livré à la joie ; & combien peu celui-ci fera-t-il disposé à s'enivrer à côté de l'aimant, du même sentiment doux & voluptueux qui absorbe toutes les facultés de ce dernier ? Au reste , il n'est pas moins vrai , que très-souvent les extrêmes se touchent : les sensations agréables avoisinent les désagréables en tant de points , & les unes se transforment dans les autres souvent avec tant de facilité & d'une manière

si imperceptible ! Dans tel instant l'amour est encore une langueur douce & voluptueuse , une jouissance tranquille des beautés du corps ou de l'ame : une idée triste se réveille subitement dans l'imagination ; le cœur la saisit sans répugnance , & l'amant heureux tombe tout d'un coup dans la mélancolie. --- Vous me direz que cette mélancolie même est un sentiment plus délicieux que désagréable ; mais ceci ne rend pas votre cause meilleure , & ne sert qu'à nous rappeler que les idées de l'agréable & du désagréable sont si équivoques & si incertaines , qu'elles se confondent imperceptiblement par des nuances extrêmement fines & foibles , & qu'il n'existe presque nulle part des limites rigoureusement déterminées , invariables & permanentes qui les séparent.

Ici la classification en affections qui élèvent l'ame & en affections qui l'abattent ne serviroit pas mieux à notre objet. L'admiration & la colère appartiennent certainement aux premières ; mais supposons que mes sens & mon imagination soient occupés par un sujet grand & sublime , & que toute la faculté pensante de mon ame en soit , pour ainsi

dire , remplie ; dans cette situation ; trouverai-je une transition immédiate à la colère & au desir de me venger dès le premier instant que j'y ferai provoqué ? Quelle que puisse être la chaîne des idées & des événemens , n'aurai-je pas besoin d'un certain intervalle pour me recueillir & pour me reconnoître ? Un mouvement intermédiaire de l'ame n'aura-t-il pas lieu , & ne faudra-t-il pas qu'on y passe nécessairement pour arriver à l'affection indiquée ? --- L'effet de la crainte qui nous rend incertains & tremblans , & de ce ravissement qui plonge l'ame dans un doux allanguissement , dont je vous ai déjà tracé l'esquisse dans ma dix-neuvième lettre (1) , n'est-il pas d'en abattre & d'en relâcher les facultés : mais malgré cela pouvez-vous trouver quelque caractère , quelque succession d'idées qui puissent rendre possible la liaison immédiate de deux sentimens aussi différens & aussi opposés ? --- Cependant cette dernière classification contient en effet quelque chose de ce que nous cherchons ; elle

(1) Voyez Planche XVII, fig. 1. Tome IV, p. 187 de notre *Recueil*.

nous rapprochera plus de la solution du problème que la première , & il s'agit seulement d'en saisir l'essentiel & de l'examiner par une analyse exacte.

L E T T R E X L I I.

VOTRE attention doit se porter principalement sur les propriétés de la marche des idées des différentes affections pour connoître la véritable cause de la succession médiate ou immédiate de certaines situations de l'ame. Lorsque les affections se ressemblent dans la marche de leurs idées, elles sont prochaines , & éloignées quand cette ressemblance n'a pas lieu. Mais cette ressemblance peut exister ou ne pas exister sous plus d'un rapport : la marche des idées n'est pas seulement rapide ou lente ; elle est aussi ferme ou légère , liée ou décousue , égale ou inégale : il s'agit donc maintenant de savoir auquel de ces rapports il faut s'attacher ? Je répondrai qu'il faut tâcher de les saisir tous. Ainsi que le médecin , en voulant étudier l'état d'un malade , ne doit pas seule-

ment observer la célérité ou la lenteur ; mais aussi la plénitude ou la foiblesse , l'égalité ou l'inégalité du pouls ; de même le physiologue qui veut connoître le véritable état de l'ame , ne doit pas s'attacher exclusivement à l'un ou à l'autre point , mais à tout ce qui dans l'ame , par rapport à la marche de ses idées , peut être analogue à ces modifications corporelles que le médecin doit chercher à saisir. En essayant d'employer ces signes dans vos propres recherches , j'espère que par-tout vous en reconnoîtrez la justesse ; vous trouverez que les affections se succèdent d'autant plus facilement qu'il y a une ressemblance plus frappante , & tenant à une plus grande quantité des points que j'ai indiqués , & que leur succession est d'autant plus difficile dans la proportion contraire. Une cause ultérieure de ceci existe dans la nature même de l'ame , dans cette tendance qui lui est propre de prolonger la situation où elle se trouve ; tendance qui se soutient à côté d'une autre non moins essentielle , par laquelle l'ame cherche sans cesse le changement & la variété. De même que cette dernière tendance ne permet au-

cune durée d'une situation uniforme & dans un degré de force toujours égale ; de même aussi la première ne permet point de faut , point de révolution brusque, & point de série immédiate de situations opposées entr'elles. Un léger changement ne cause aussi qu'une altération légère & peut-être imperceptible ; un changement plus grand produira un plus grand désordre , & la durée de l'un & de l'autre sera proportionnée à l'impulsion de leurs causes.

Appliquons maintenant les marques distinctives que je viens d'établir, d'abord aux affections dont nous n'avons pu expliquer la proximité ou l'éloignement par la raison qu'elles étoient agréables ou désagréables, qu'elles élevoient ou abattoient l'ame. Pourquoi une liaison immédiate ne peut-elle exister entre la profonde mélancolie & la souffrance accompagnée de fureur ? Cette première affection qui se complait dans sa tristesse , qui trouve un charme secret à en agrandir les motifs , a une marche indolente ; loin d'avancer elle semble plutôt rester au même point , ou y revenir avec complaisance lorsqu'elle s'en est tant soit peu écartée :

la progression , si elle a lieu , est silencieuse, timide & foible, & ses mouvemens sont doux, liés & comme fondus l'un dans l'autre. La marche de l'autre affection au contraire , est rapide & brusque, la vigueur , la violence même caractérisent ses pas , & ses mouvemens sont rudes , irréguliers , heurtés & variant sans cesse. --- Pourquoi le passage immédiat d'un amour tendre & tranquille à une joie vive & bruyante n'a-t-il pas lieu ? L'un avec une voluptueuse lenteur s'arrête à la contemplation de chacun des charmes de l'objet aimé ; il enchaîne toutes les idées avec douceur & d'une manière insensible ; il en parcourt la riante série sans précipitation & sans bruit. La joie , au contraire , a une marche ferme , rapide & fière , mais en même-tems fémillante , ce qui en exclut l'uniformité. --- Pourquoi l'admiration mêlée d'étonnement & la colère furieuse ne font-elles pas des affections susceptibles d'une liaison immédiate ? L'une marche avec une lenteur majestueuse ; l'autre est impétueuse & brusque ; le pas de la première est égal & mesuré ; celui de la seconde ne connoît ni règle , ni frein ; l'une , malgré sa plé-

nitude , n'en est pas moins continue
 & douce ; l'autre , dans son accroisse-
 ment , devient d'autant plus rude , d'au-
 tant plus heurtée & d'autant plus tumultueuse que ses explosions sont plus inattendues.--Pourquoi ce doux ravissement qui allanguit les âmes tendres ne peut-il s'associer immédiatement à l'effroi , ni à la crainte , ni à la terreur panique ? La marche de la première affection est très-lente , celle des autres très-rapide ; l'une procède sans interruption & avec une mesure égale , l'inégalité & l'incohérence caractérisent les autres ; d'un côté la fermeté se réunit à la plénitude ; de l'autre il n'y a qu'incertitude , que foiblesse. Si une liaison immédiate entre les affections dont il s'agit devoit avoir lieu , il faudroit que l'âme changeât tout-à-coup de situation , tantôt en grande partie , tantôt en totalité , & même sans aucun intervalle quelconque. --- Il n'en est pas ainsi de l'amour langoureux & de la mélancolie douce & voluptueuse. La marche de leurs idées se ressemble en plusieurs points ; par exemple , dans la lenteur , dans la continuité & dans l'égalité ; & la seule différence qu'il pourroit y avoir

ne

ne se trouvant peut-être que dans la plénitude , pourquoi ces deux affections ne pourroient-elles pas se suivre immédiatement & sans la moindre difficulté ?

Nous ne finirions pas , si nous voulions passer en revue toutes les affections dont nous avons marqué les différences , & déterminer le degré de leur proximité & de leur éloignement réciproque , en les comparant entr'elles suivant la ressemblance ou la dissemblance de la marche de leurs idées. Cependant , examinons encore une seule affection pure ; par exemple , la colère , dans les points par lesquels elle tient à d'autres affections , & appliquons-y notre théorie pour en constater la justesse. Si l'on demande : pourquoi la confiance réfléchie en son propre mérite , en son courage & en ses forces rend l'homme plus enclin à la colère que toute autre tranquille affection contemplative ? La réponse se présente sur le champ , lorsqu'on réfléchit à la situation , dans laquelle ce sentiment orgueilleux place l'ame : la plénitude , la fermeté & l'énergie se trouvent déjà dans la marche des idées ; il ne lui manque que de la célérité dans un accroissement

porté jusqu'à la fureur, & l'ame sera montée au ton où elle doit être pour passer tout-à-coup à la colère. Veut-on savoir pourquoi la joie, quelque'opposée qu'elle puisse paroître à la colère, n'y passe pas moins avec la plus grande facilité, lorsqu'elle est portée à l'excès? (observation dont la vérité est constatée par les rixes qui accompagnent ordinairement les orgies bruyantes;) la nature de la marche des idées fournira également la solution de ce problème : la joie trop exaltée est d'une célérité si grande & si inquiète, sa marche est si ferme, elle s'élance avec tant de vigueur, qu'un degré de tension de plus suffit pour faire passer l'ame subitement à la colère. Est-on curieux de connoître la raison qui rapproche la souffrance de la colère d'une manière très-intime, au point que le passage réciproque de l'une à l'autre ne tient qu'à un degré? il suffira de considérer attentivement le torrent des idées propres à ces deux affections. Dans toutes les deux la célérité, la plénitude & l'impétuosité de ce torrent sont d'une égalité si frappante, qu'il est impossible de trouver entre les affections une harmonie plus complète. Veut-on savoir pourquoi le desir de jouir

fance dégénère si facilement en fureur ? ce sera encore la situation de l'ame qui en donnera l'explication. La marche des idées de ce desir porté au suprême degré est rapide , serrée , irrégulière , & ces propriétés lui sont aussi essentielles qu'elles le sont à celle qui caractérise le développement des idées de la colère.---Je conviens qu'aucune de ces explications n'est parfaitement satisfaisante , & qu'on pourroit alléguer encore beaucoup d'autres raisons sur cet objet. J'espère , mon ami , que cet aveu ne vous surprendra pas : à la vérité , je ne me suis attaché ici qu'à la possibilité la plus générale d'une liaison respectueuse entre différentes affections ; mais vous vous rappelez bien sans doute , que dès le commencement de ces recherches je leur ai fixé ces limites.

Jetez encore une fois un regard attentif sur les exemples que nous venons d'examiner , & ils vous fourniront matière à quelques remarques importantes. La première sera , que le voisinage ou l'éloignement qui peut exister entre des affections ne dépend pas tant de leur nature en général , que du degré de leur force respectueuse. Pour

prouver que la douleur & la mélancolie sont des affections éloignées, entre lesquelles une liaison immédiate ne peut avoir lieu, il ne suffisoit pas de les nommer tout uniment; mais il falloit qu'en les considérant dans leurs degrés supérieurs, je prisse la douleur accompagnée de la fureur & de la mélancolie la plus profonde. Lorsque ces affections sont dans un degré inférieur, il n'y a presque pas de difficulté de passer immédiatement de l'une à l'autre. Celui qui, abattu par la douleur, fixe tristement le tombeau de l'ami qu'il vient de perdre, sent tout-à-coup le poids du chagrin dont il est accablé; en poussant un profond soupir il lève vers le ciel des yeux éteints par les larmes, & après avoir procuré ce court soulagement à son cœur navré, il retombe dans sa première mélancolie; ses muscles perdent subitement leur tension passagère, & sa tête s'affaisse davantage sur sa poitrine. Il étoit nécessaire que je déterminasse de la même manière, plus particulièrement toutes les autres affections, pour rendre leur éloignement sensible; il falloit donc que je peignisse l'amour doux & tendre, la joie

vive & bruyante , l'admiration pleine & mêlée d'étonnement , la colère impétueuse & portée jusqu'à la fureur. J'ai déjà remarqué , en parlant de la nécessité de modérer le jeu dramatique (1) , que dans les degrés inférieurs les affections s'évanouissent , se nuancent , se mêlangent & se métamorphosent plus facilement à raison des sentimens excités par les situations du moment. A mon avis , on fera donc mieux de parler de la proximité de plusieurs mouvemens , de plusieurs états passionnés de l'ame , que de celui de plusieurs affections. Cette dernière expression engage trop facilement à s'occuper seulement de l'idée de l'espèce en particulier , & non pas à porter son attention sur la situation entière & spéciale dans laquelle l'ame se trouve placée.

A cette remarque s'en lie sur le champ une autre ; savoir , que dans l'examen de la proximité des mouvemens de l'ame , il ne faut pas s'attacher à la manière ordinaire de s'exprimer , quoique ce soit aussi souvent celle qu'emploie la philosophie.

(1) Voyez *Lettre XXXIV* , pag. 227 de ce Volume.

Cette manière de s'exprimer ne fait pas toujours connoître les passions avec une exactitude rigoureuse; tantôt au lieu d'indiquer un mélange, elle fait seulement mention de l'affection qui y domine; tantôt elle désigne une situation de l'ame tout-à-fait disparate par le nom de l'affection fondamentale qui en est la cause. C'est ainsi qu'on dit communément & sans aucune difficulté, que souvent le jaloux passe subitement de la fureur la plus terrible à l'amour le plus tendre; & cependant une succession immédiate ou seulement prochaine de deux affections aussi opposées entr'elles est absolument impossible. Examinez *Othello*, qui offre un tableau si complet & si parfait de la jalousie : que trouvez-vous dans la scène, où ce *More*, après avoir parlé avec tant de violence à la femme, est ensuite attiré par ses charmes avec une force irrésistible ? Rien autre chose sans doute que des émotions qui vont jusqu'à l'attendrissement ; ensuite une explosion subite de la plus cuisante douleur, dont l'amour est probablement la source, mais qui n'offre ni trace, ni soupçon des mouvemens caractéristiques de cette passion (1) ? Et

(1) *Acte IV, Scène 2.*

déjà auparavant, c'est-à-dire, dans la scène avec *Jago*, où, après avoir déclaré sa ferme résolution d'ôter la vie à *Desdémona*, *Othello* se rappelle tout d'un coup sa beauté, les qualités aimables de son esprit, ses manières douces & engageantes, enfin, toutes ses perfections; qu'y trouvez-vous de plus qu'une émotion intérieure remplie d'angoisses secrètes, qu'une souffrance aussi vive que profonde de laquelle il peut retomber à chaque instant dans cette première fureur, qui le pousse à la vengeance; passage qui ne pourroit avoir lieu si son cœur étoit ému par une véritable tendresse(1)? L'amour est sans doute l'affection fondamentale qui cause ces émotions violentes dans son ame; mais ces émotions mêmes n'ont rien de cette mollesse, de cette douceur, de cette tendre langueur qui caractérisent ce sentiment.

Ma troisième remarque tombe sur ce que la facilité de la liaison, à l'égard de toutes les affections prochaines, n'est pas réciproque. Le passage de la colère à

(1) Ibidem, Scène 1.

la douleur, & de celle-ci à la colère ; est également facile & rapide ; mais le retour de la colère à la joie ou au sentiment fier & tranquille de sa propre grandeur est un pas plus mal-aisé que ne l'est celui de ces dernières affections à la première. Il en est ici des mouvemens de l'ame comme des vagues de la mer : sans doute la tempête doit avoir déployé pendant quelque tems sa fureur avant qu'elle ne pénètre dans les abîmes de l'océan, & qu'elle n'en lance les flots jusqu'aux nues ; mais il faut bien plus de tems pour que les vagues agitées puissent devenir tranquilles ; & qu'elles n'offrent plus qu'une douce ondulation ou un calme parfait. Cette comparaïson, ainsi que vous le remarquerez sans peine, ne peut s'appliquer ni à la colère, ni à la douleur : l'une de ces affections est aussi brusque, aussi impétueuse que l'autre ; &, par une conséquence naturelle, le passage de l'une à l'autre est également facile.

La discussion précédente vous prouve que ce qui a été dit des mouvemens de l'ame d'une seule espèce, peut aussi s'appliquer à ceux d'une espèce différente, soit prochaine ou éloignée. La

fucceffion des premiers , fi la marche
 de leurs idées n'est pas tout-à-fait la mê-
 me , confifte feulement dans un accroif-
 fement ou une diminution infenfible ,
 foit dans la célérité , dans la plénitude ,
 dans la fermeté ou dans l'égalité de cette
 marche , ou dans plufieurs de ces qua-
 lités à la fois. La fucceffion prochaine
 & immédiate des mouvemens de l'ame
 qui font éloignés entr'eux feroit un faut ;
 & la nature n'en fait point , ni dans
 la fphère intellectuelle, ni dans le monde
 corporel : tout eft lié dans fes opéra-
 tions par des chaînons , à la vérité , fou-
 vent imperceptibles ; & lorsque nous
 croyons qu'elle a franchi de grands in-
 tervalles , ce n'est que parce que le
 lien invifible en a échappé à notre pé-
 nétration. De pareils paffages brusques
 font donc impossibles : le torrent ra-
 pide des penfées ne peut être fubitement
 arrêté , ni leur cours lent & pares-
 feux être accéléré tout-à-coup ; & en-
 core moins peut-on changer en un inf-
 tant les différentes qualités que nous
 avons remarquées dans leur marche ; de
 forte qu'avec un degré inférieur de fer-
 meté il s'y manifefte rapidement beau-
 coup plus de célérité , &c. Un certain

désordre , une fluctuation inquiète entre l'état qui doit cesser & celui qui doit commencer aura donc lieu ici aussi-bien que dans les liaisons des mouvemens de l'ame dont l'espèce est la même , mais dont les degrés sont moins rapprochés. Lorsque l'éloignement qui existe entre les affections est très-petit , c'est comme si ces affections étoient prochaines. Le désordre , qui , lors de leur liaison aura lieu , sera momentané , & échappera peut-être à l'œil de l'observateur ; concentré , pour ainsi dire , dans les fibres les plus fines & les plus secrètes , il y causera une légère commotion , qui se propagera à peine jusqu'aux yeux & aux lèvres , & moins encore jusqu'aux parties du corps plus difficiles à émouvoir. Lorsque l'éloignement est considérable , alors l'agitation , l'oscillation & les efforts de l'ame affectée par deux sentimens incompatibles deviendront sensibles à l'organe de la vue par les modifications que le corps subira. Ici l'on remarque , suivant la différence des cas , tantôt les secousses du rire , tantôt les convulsions des pleurs , tantôt un changement subit de la couleur du visage , un tremblement

de tous les membres , cette agitation inquiète qui décèle le doute , l'inquiétude , ou d'autres mouvemens indécis & incertains de ce genre. --- Dans l'art de la déclamation les différens changemens & les ruptures dans le ton répondent à ces modifications de la pantomime.

Vous vous attendez peut-être que je vais parcourir avec vous le vaste champ d'observations qui s'offre ici à notre curiosité , sinon entièrement , du moins en partie ; & que j'essayerai de faire sortir des propriétés caractéristiques de la marche des idées , les phénomènes extérieurs que leur mélange & le désordre excité dans l'ame doivent produire lors du passage d'une affection à une autre. Mais, à mon grand regret , tout ce que je pourrois dire ici se réduit à des remarques en partie triviales & en partie très-indéterminées ; & j'avoue que pour indiquer avec exactitude & précision les observations plus fines & moins connues, en général, que cette matière pourroit offrir dans son développement , je n'ai pas assez de pénétration & d'adresse , ou bien la langue n'est pas assez riche en termes propres dont

J'aurois besoin pour rendre mes idées. Je n'ai indiqué qu'en général les différences qui existent dans la marche des idées propres à chaque affection, ainsi que celles qui caractérisent les modifications du rire, des pleurs, du tremblement, &c. Avec quelle précision ne faudroit-il pas déterminer chacune de ces différences ! avec quelle exactitude ne faudroit-il pas indiquer dans les premières la proportion de leurs qualités infiniment variées, & dans les autres les degrés & les nuances ! d'ailleurs il faudroit que ce travail fût possible pour que les résultats de pareilles discussions ne devinssent pas ou très-insuffisans, ou en partie, selon les apparences, complètement inexacts ! Cependant, il n'étoit pas inutile d'offrir ce genre de spéculation à votre esprit avide de recherches. Quoique ce ne soit qu'une légère esquisse, elle peut néanmoins, telle que je la présente, être de quelque utilité à l'artiste, en l'excitant à chercher le geste, la mine & l'attitude convenables à chaque situation, en lui donnant du goût pour un genre d'observations dont la réunion & la comparaison, malgré tous les obstacles qui

se présentent ici, peuvent lui procurer à la fin des connoissances plus exactes, plus complètes & plus solides qu'on n'en a eu jusqu'à présent sur une matière aussi difficile.

L E T T R E X L I I I.

ON trouve dans une dissertation de Hume, sur les passions, une observation qui me paroît plus belle & plus féconde que celle que vous avez citée de l'ouvrage de Home. Le premier de ces auteurs compare l'ame à un instrument à cordes, dont les vibrations des cordes frappées continuent après que l'impulsion a cessé, & ne se perdent que peu-à-peu & d'une manière imperceptible (1). Par cette raison, les tons qui

(1) *Essays and Treatises on several Subjects, Vol. III, p. 263.* If we consider the human mind, we shall observe, that, with regard to the passions, it is not like a wind-instrument of music, which, in running over all the notes, immediately loses the sound, when the breath ceases; but rather resembles a string-instrument, where, after each stroke, the vibrations still retain some sound, which gradually and insensibly decays. The imagination is extremely quick and agile; but the passions, in comparison, are slow and restive: for which reason,

suivent les premiers, ne sont jamais bien purs ; les nouvelles vibrations sont entendues avec les premières qui durent encore , & les tons se mêlent & se confondent l'un dans l'autre. De la même manière , des affections qui doivent se succéder rapidement , ne peuvent jamais être pures ; la situation dans laquelle l'ame a été placée par la première affection , dure encore , lorsque la nouvelle commence déjà , & jusqu'à ce que l'effet de celle-ci cesse entièrement , l'union , s'en fait par un sentiment composé. Home , qui parle simplement du ton de l'ame sans une détermination plus précise , nous laisse dans l'incertitude , si sa comparaison est prise du ton de la flûte , qui s'évanouit avec la cessation de l'expiration , ou de celui de la harpe , dont les vibrations de la corde pincée en prolongent la résonnance (1).

when any object is presented , wich affords a variety of views to the one , and emotions to the other ; tho'the fancy may change its views with great celerity ; each stroke will not produce a clear and distinct note of passion , but the one passion will always be mixed and confounded with the other.

(1) *Elements of Criticism*, T. I, p.

Vous m'exhortez à ne pas ménager les exemples toutes les fois qu'il n'est guère possible de s'en passer , & en effet mon intention étoit de vous en donner ; mais on ne peut pas taxer quelqu'un d'avarice , parce qu'il ne donne pas sur le champ tout ce qu'il possède , ou parce qu'il ne partage pas les trésors que , par un travail long & pénible , il faudroit arracher auparavant de la terre , dont il lui est même impossible de tirer tous ceux qu'elle renferme. Je me bornerai donc à quelques exemples seulement , pour prouver que les recherches dont nous nous sommes occupés jusqu'à présent , peuvent avoir en effet leur utilité pratique , & pour encourager des artistes penseurs à multiplier les observations sur cette matière intéressante. Ces exemples ne doivent pas être d'une trop grande subtilité. Je me suis déjà plaint plusieurs fois que pour désigner les nuances trop foibles des passions , on ne trouve pas dans la langue des expressions convenables & claires , ni dans le raisonnement des causes dont on pourroit les déduire. Une imagination exercée peut seule s'en faire une idée , de même qu'une

fenfibilité exquife peut feule les exiger dans le jeu de l'acteur.

En lifant certaines fcènes de la comédie d'*Agnès Bernauer* ; par exemple, la cinquième fcène du premier, & la troifième du quatrième acte , vous ne trouverez aucune difficulté à tracer toute la fucceffion des mouvemens du rôle d'*Albert*, parce que malgré leur variété ils font tous modérés & prochains. La retenue & la fierté dominant dans la première de ces fcènes , & la tendrefse ainfi que les douces émotions dans la feconde ; là l'affection principale a des nuances du mépris, du dédain , du courage altier , & d'une confiance réfléchie dans la force corporelle ; ici elle a celles du fentiment moral & de la nobleffe , qui en eft inféparable , de l'efpérance , de la confiance , & de la joie douce & pure ; & toutes ces variations font fi modérées, fi aifées, que chacune paroît fe développer de l'autre comme d'elle-même & fans aucune difficulté. Il n'en eft plus de même dans d'autres fcènes ; par exemple , dans la troifième du fecond acte , où des mouvemens d'une nature entièrement oppofée doivent fe fuccéder avec rapidité.

L'étonnement

L'étonnement dans lequel *Albert* est jetté par un affront inattendu & public doit bientôt l'enflammer de la colère la plus violente. Ici ce prince paroît dans une double situation : son cœur est attaqué par l'endroit le plus sensible , c'est-à-dire, qu'on blesse l'honneur du chevalier, & la tendresse conjugale de l'époux ; & ceux qui l'offensent si cruellement sont ses vassaux , ses sujets. Mais au milieu de ceux-ci paroît tout-à-coup *Erneste* , qui mérite autant de respect par sa qualité de souverain légitime que par celle de père. Ce seroit sans doute un jeu très-faux & très-contraire aux convenances , si pendant toute cette scène *Albert* conservoit un ton uniforme ; s'il jouoit avec une vivacité également tumultueuse , lorsqu'il adresse la parole au duc , aux généraux , aux chevaliers , &c. Cependant il est nécessaire que l'effet de sa colère tombe aussi sur *Erneste* , qui est le plus important & le plus acharné de ses accusateurs : mais si l'acteur chargé du rôle d'*Albert* a le sentiment des convenances ; s'il ne veut pas révolter contre lui tous les spectateurs , il faut qu'au milieu des emportemens de la colère il marque encore de la

soumission , de la modération & du respect envers son souverain. Quand il brave les chevaliers , son ton peut être ferme & décidé ; mais son jeu doit être plus modéré lorsqu'il montre son indignation au duc : en appelant les premiers au combat , il peut s'approcher des barrières aussi près qu'il voudra ; en se justifiant vis-à-vis de son père , il doit en rester éloigné. Il peut jeter avec force son corps en avant lorsqu'il adresse la parole aux premiers ; mais à l'égard de l'autre , il ne doit se courber que faiblement & d'une manière insensible ; cependant le respect ne peut modérer la colère jusqu'au degré nécessaire , ni subitement , ni immédiatement ; & ce respect peut moins encore prévaloir au point , que dans le mélange de sentimens il paroisse comme le trait principal & dominant. Le premier de ces deux effets est rendu impossible par le trop grand éloignement qui existe entre ces affections , & le second par la nature violente & impétueuse de la colère. *Albert* a rompu sa lance ; il a déclaré que le tournois n'aura plus lieu , il a juré de poursuivre à toute outrance , & jusqu'à la mort , quiconque , en dépit de

cette déclaration , feroit affez hardi de descendre dans l'arène ; il a défié les chevaliers d'éprouver son bras , son épée & son courage ; il a jetté le gantelet comme gage du combat à tous ceux qui oseroient attaquer l'honneur de la maîtresse de son cœur : & immédiatement après ces trois terribles explosions il adresse de rechef le discours à son père. Ne trouvez-vous pas qu'une triple pause devient ici absolument nécessaire , si *Albert* veut en quelque façon modérer sa chaleur , ou même seulement jusqu'à un certain point , afin qu'elle n'éclate pas avec trop de véhémence & trop d'impétuosité en parlant au duc ? Pendant ces pauses ne le voyez-vous pas lutter , pour ainsi dire , avec le feu qui le dévore , & ne s'en rendre maître que par le plus grand effort , sur-tout à l'instant où il a foulé aux pieds sa lance brisée ; ne le voyez-vous pas faire quelques pas qui désignent son inquiétude , se tourner de côté & d'autre avec irrésolution , & diriger ses regards vers le duc , à regret , & de manière à faire appercevoir qu'il lui en impose ? Et lorsqu'enfin il commence à parler , ne sentez-vous pas qu'il doit éprouver un tremblement

universel , qu'il faut qu'il change de couleur , que sa voix doit être incertaine , & qu'on doit toujours s'appercevoir qu'il est dominé par la colère , laquelle enfin , après le funeste signal qu'il donne avec son épée , lui fait oublier les devoirs de sujet & de fils , & l'emporte au-delà de toutes les bornes du respect ?

Ce premier exemple n'est pas de mon invention ; & je n'ai pas besoin non plus de créer le second ; il suffira que je me le rappelle tel que je l'ai vu sur la scène. *Alceste* , qui , pour sauver son époux , s'est dévouée aux dieux infernaux par un serment solennel , est subitement frappée par l'idée terrible qu'elle entend déjà les battemens des aîles des ombres souterraines , qu'elle les voit s'approcher pour l'entraîner comme une victime qui leur est consacrée. Le compositeur qui développe ces pensées par la répétition du même motif , fait accroître , de parole en parole , l'effroi de cette reine infortunée ; des pauses adroitement ménagées rendent successivement sa respiration plus courte , & le piano , graduellement augmenté , éteint insensiblement sa voix. La dernière des

attitudes , dont l'actrice chargée de ce rôle accompagnoit cette déclamation si pleine d'expression & de vérité , s'approchoit de l'affaïssement , & presque de l'anéantissement ; avec le visage détourné de l'endroit où elle avoit cru voir les terribles fantômes , elle n'y jetta qu'à moitié des regards furtifs & timides ; les mains renversées qu'elle avoit opposées au spectre , conservoient néanmoins leur première direction , mais elle n'avoit plus ni assez de courage , ni assez de force pour les élever & pour donner une plus forte tension aux muscles ; de sorte que foibles & tremblantes , elles retomboient le long de son corps (1). Immédiatement après cette défaillance causée par l'effroi , la seconde invocation des dieux infernaux , & le sublime dévouement de cette épouse fidelle devoient avoir lieu. La déclamation musicale est ici pleine de feu & d'un enthousiasme sauvage ; elle indique une ame qui déploie le suprême degré de ses forces ; & par conséquent le jeu doit également avoir un très-grand degré de vivacité , si l'on ne veut

(1) Voyez Planche XXXIII , fig. 1.

pas qu'un défaut d'harmonie très-défa-
gréable entre l'expression musicale &
celle de la pantomime ne détruise l'effet
de la situation. Le regard d'*Alceste* doit
être fixé vers la terre , puisqu'elle
évoque les divinités souterraines ; il faut
que son corps se penche en avant ; son
pas doit être grand , ses bras doivent
être étendus , son œil très-ouvert doit s'é-
lancer hors de son orbite , & son regard
doit avoir quelque chose d'inspiré ou de
hagard (1). Toutes ces expressions
prises séparément sont de la plus
exacte vérité , tant à l'égard du discours
qu'elles doivent accompagner , que par
rapport à la situation de l'ame qu'il faut
qu'elles désignent ; aucune des deux
n'est ni trop outrée , ni trop foible ; mais
les rapprocher de si près , faire suivre
si rapidement la force à la défaillance ,
le courage le plus résolu au tremble-
ment de l'effroi , ce seroit agir direc-
tement contre les connoissances que le
spectateur , même le moins instruit ,
a du cœur humain & de la nature des
sentimens en général. Il fallut donc

(2) Voyez Planche XXXIII , fig. 2.

placer ici une pause & même très-longue , pour pouvoir lier des sentimens aussi opposés par plusieurs états intermédiaires de l'ame. *Parthenie* , en soutenant la reine prête à tomber , la serra étroitement dans ses bras ; *Alceste* , penchée sur le sein d'une sœur chérie , se ranima bientôt , & en levant son foible bras dans le sentiment du désordre qui troubloit son ame , elle porta la main devant le front ; tandis que *Parthenie* , avec des regards pleins de douleur & d'amour , paroissoit la conjurer d'abandonner son projet , & de révoquer le vœu terrible qu'elle venoit de prononcer (1). A mesure que son esprit & ses forces revenoient , toute la tendresse d'*Alceste* se réveilla aussi ; inébranlable dans sa résolution , d'abord elle détourna seulement ses regards de *Parthenie* ; immédiatement après sa main placée dans celle de sa sœur , commença à s'agiter ; ensuite ses mouvemens pour s'arracher de ses bras devinrent plus forts , & l'on s'apperçut que ses yeux ainsi que son front exprimoient un

(1) Voyez Plancher XXXIV , fig. 1.

certain déplaisir secret avec la plus noble persévérance : mais après le regard & les embrassemens les plus tendres , la reine , trop fortement attachée à son héroïque dévouement , s'arracha entièrement des bras de *Parthenie* (1) , & ce ne fut qu'alors que , dans l'attitude décrite ci-dessus , suivit la seconde invocation courageuse des dieux infernaux. De cette manière , la répétition de ce dévouement se trouva non-seulement parfaitement motivée , mais le saut brusque d'un sentiment à l'autre fut également évité ; & ce qui , sans cette prudente précaution , auroit pu paroître un ornement inutile ou un luxe musical mal entendu , devint un trait admirable & très-expressif du caractère d'*Alceste*.

Afin de ne pas être embarrassé dans le choix d'autres exemples , je reviens à Rémond de Sainte-Albine que nous avons perdu de vue depuis fort long-tems. Il en rapporte deux , l'un pris de la *Phèdre* de Racine , & l'autre de la tragédie de *Zaïre* de Voltaire ; mais le raisonnement dont il les accompa-

(1) Voyez Planche XXXIV, fig. 2.

gne est bien peu instructif. *Phèdre* s'étant enfin mise au-dessus de toutes les considérations , & ayant déclaré son amour criminel à Hippolyte , à la vérité d'une manière indirecte , mais , cependant assez claire (1) , elle en reçoit cette réponse accablante :

Dieux ! qu'est-ce que j'entends ? Madame ,
oubliez-vous

Que Thésée est mon père , & qu'il est votre
époux ?

Hippolyte semble néanmoins vouloir adoucir l'amertume de ce reproche, puisqu'après la réplique de la reine il continue ainsi :

Madame , pardonnez ! j'avoue en rougissant
Que j'accusois à tort un discours innocent.
Ma honte ne peut plus soutenir votre vue ,
Et je vais --- ---

mais l'infortunée ne sent que trop bien qu'il l'a comprise ; & quand même elle ne s'en appercevrait pas , sa passion est trop forte pour qu'elle puisse la masquer

(1) *Acte II, Scène 5.*

plus long-tems. « Ici , dit Rémond de
 » Sainte - Albine , l'amour de cette
 » princesse se transforme en fureur.
 » Là il n'y a point d'intervalle entre
 » les deux mouvemens , & le passage
 » de l'un à l'autre n'a point besoin de
 » nuances intermédiaires. Par-tout le
 » changement n'est pas aussi subit. Or-
 » dinairement une passion ne détruit
 » pas sans quelque combat une pas-
 » sion contraire ; & lorsqu'il s'agit de
 » peindre le procédé qu'à cet égard
 » suit la nature , le talent de nuer les
 » passages est nécessaire aux comé-
 » diens (1) ».

D'abord il est faux que l'amour de *Phèdre* se tourne en fureur , ou il faut que Rémond de Sainte-Albine ait donné à ce mot un sens différent de celui qu'il a ordinairement. Il est vrai que son trop long discours commence par cette exclamation :

--- Ah cruel ! tu m'as trop entendue !
 Je t'en ai dit assez pour te tirer d'erreur.
 Hé bien ! connois donc *Phèdre* & toute sa fu-
 reur !

(1) *Le Comédien*, page 207.

Mais ceci , loin d'être une explosion de la colère , n'est dans le fait que celle de la plus profonde douleur , des souffrances les plus terribles , qui , à la vérité , prennent à la fin le caractère de la fureur , du désespoir , mais non pas celui du desir de la vengeance. Cependant quand même *Phèdre* se livreroit ici à tous les emportemens de la colère , comment Rémond de Sainte-Albine pouvoit-il avancer que cela se fait sans transition , sans affection intermédiaire ? N'avoit-il pas lu cette réponse que la reine avoit faite auparavant à *Hippolyte* :

Et sur quoi jugez-vous que j'en perds la mémoire ?

Prince , aurois-je perdu tout le soin de ma gloire ?

ou ne sentoit-il pas que ces mots doivent être rendus avec le désordre & la confusion visibles de la honte ; que durant la tournure adroite & honnête qu'*Hippolyte* donne à son reproche , l'infortunée reine doit lutter avec elle-même , jusqu'à ce que , dans l'impossibilité de sauver son honneur ou de résister à son

amour , elle est poussée à lui en faire le douloureux aveu ? Si du ravissement extatique dans lequel *Phèdre* s'est entièrement égarée , elle passoit subitement & sans la moindre transition aux fureurs de la plus forte douleur , ce seroit , agir contre la nature de l'âme si elle se livroit à la colère ; & ce passage pécheroit de plus contre les convenances de sa situation du moment. Il n'en est pas de même de la situation de *Clorinde* dans la tragédie de *Sophronime & Olinte* du baron de Cronegk. L'aveu que *Clorinde* fait de son amour n'a rien de l'enthousiasme & de l'ardente volupté que respirent tous les discours de *Phèdre*. Le caractère décidé , fier & courageux de cette princesse se maintient par-tout ; & si avec son amour elle offre à *Olinte* non-seulement la vie , mais aussi la pourpre & la couronne , c'est moins une marque de faiblesse que la preuve d'une amitié généreuse , de la justice qu'elle rend à son mérite , & du mépris des préjugés. Cependant le poëte lui donne des instans de honte , de confusion & de défordre , avant qu'elle ne se livre à la colère.

« Je ne veux plus rien entendre !
 » C'en est assez ! --- Ciel , lance ta fou-
 » dre ! ensevelis ma honte ! je suis
 » méprisée ! moi ! il me hait ! Eh quoi !
 » je suis dédaignée ! humiliée ! -- Fuis ,
 » téméraire ! fuis , dis-je ! &c. (1).

Supprimez ce passage , & je vous demande s'il n'y aura pas entre les sentimens une lacune aussi sensible que désagréable ? Si le jugement de Lessing ne sera pas doublement fondé ; c'est à-dire , si tout ne sera pas contradictoire dans le rôle de *Clorinde* , & si elle ne passera pas sans cesse d'un extrême à l'autre (2) ?

Dans les passages que Rémond de Sainte-Albine rapporte de *Zaïre* , il trouve les transitions très-difficiles , tandis que c'est précisément le contraire. Il parle de mouvemens qui se détruisent l'un l'autre avec une extrême rapidité ; mais en écrivant ceci , il pensoit sans doute aux deux sentimens , la haine & l'amour , que le jaloux veut toujours réunir sans y par-

(1) *Sophronime & Olinde* , tragédie , Acte III , Scène 3.

(2) *Dramaturgie* de Lessing , T. I , p. 6 , seq.

venir jamais. (1) Rémond de Ste-Albine n'a pas réfléchi que ce n'est pas dans ce

(1) *Ibidem*, p. 212. L'art de passer adroitement d'un mouvement à l'autre est difficile. Il l'est surtout, lorsque ces mouvemens se détruisent l'un l'autre avec une extrême rapidité, ainsi que dans ces endroits de la tragédie de *Zaïre* :

— — O nuit, nuit effroyable !

Peux-tu prêter ton voile à de pareils forfaits ?

Zaïre ! -- l'infidelle ! -- après tant de bienfaits !

J'aurois d'un œil serein, d'un front inaltérable,

Contemplé de mon rang la chute épouvantable.

J'aurois fu dans l'horreur de la captivité

Conservé mon courage & ma tranquillité.

Mais me voir à ce point trompé par ce que j'aime !

Hélas ! le crime veille, & son horreur me fuit.

A ce coupable excès porter sa hardiesse !

Tu ne connoissois pas mon cœur & ma tendresse ;

Combien je t'adorois ; quels feux ! -- Ah ! Corasmin,

Un seul de ses regards auroit fait mon destin.

Je ne pus être heureux, ni souffrir que par elle.

Prends pitié de ma rage ! oui, cours. -- Ah ! la cruelle !

Voilà les premiers pleurs qui coulent de mes yeux.

Tu vois mon sort. Tu vois la honte où je me livre.

Mais ces pleurs sont cruels, & la mort va les suivre.

Plains Zaïre ! plains-moi ! l'heure approche. Ces pleurs

Du sang, qui va couler, sont les avant-coureurs.

moment qu'*Orosmane* commence à devenir jaloux ; mais qu'il l'est déjà ; il n'a pas songé que la jalousie est dans sa totalité une lutte continuelle , un combat pénible , un état d'indécision & une souffrance accablante , & que les mouvemens de cette passion ne se distinguent que suivant qu'ils penchent plus ou moins vers l'un ou l'autre côté. Tantôt *Orosmane* est un homme offensé emporté par la colère ; tantôt c'est l'aimant infortuné dont l'amour trahi s'exhale en plaintes amères. Ce sentiment & le desir de la vengeance dominant alternativement dans son cœur : mais l'amour si près de la colère ne peut se manifester autrement que sous la forme de la douleur ; & , comme l'a déjà remarqué plusieurs fois , la transition réciproque d'un de ces deux sentimens à l'autre est de la plus grande facilité.



L E T T R E X L I V.

JUSQU'ICI, mon ami, nous avons toujours raisonné sur les sentimens simples, ou qui du moins le sont en apparence : il nous reste encore à examiner une circonstance; savoir, celle où plusieurs affections existent déjà dans l'ame ; dont l'une doit prendre le dessus , sans quoi il résulteroit du désordre de toutes une situation entièrement nouvelle. Il est clair qu'on peut appliquer ici les mêmes principes que nous avons fait valoir pour apprécier le changement de sentimens simples ; ainsi vous ne devez vous attendre à cet égard à aucune observation nouvelle & importante. Si l'affection qui doit acquérir de la prépondérance domine déjà dans la passion composée, elle n'aura besoin que d'être renforcée un peu pour faire disparoître entièrement l'affection concomitante & déployer toute son énergie ; si elle est plus faible , ou s'il faut que par une progression lente elle gagne insensiblement de l'avantage sur l'autre , il y aura encore ici ,
comme

comme dans tous les changemens subits , une certaine inquiétude , une certaine irrésolution dans l'âme : lorsque cette affection est à-peu-près de force égale , ce ne sera pareillement que par un développement successif , & par une gradation sensible , mais qui ne s'opérera pas sans un désordre très-remarquable dans la marche des idées , qu'elle pourra dompter l'affection rivale. La situation d'*Albert* sert à expliquer le premier cas , lorsqu'après le signal donné avec son épée , il oublie soudain tout respect ; celle d'*Alceste* éclaircit le second , quand avec le retour de la réflexion , son amour & son courage se raniment ; & celle de *Zémire* donne une idée du troisième , lorsqu'elle balance entre deux desirs opposés , dont l'un la porte vers le tableau magique , tandis que l'autre l'en éloigne. -- Toutes les fois que le dernier cas a lieu , de manière qu'une affection entièrement nouvelle résulte de l'état perplexe de l'âme livrée à deux sentimens opposés , le désordre sera moindre , à mesure qu'elle se rapprochera davantage du sentiment dominant ; il deviendra plus grand , lorsqu'elle se livrera au sentiment foible ; & il montera au plus haut degré de force

lorsque ce rapprochement n'existera à l'égard d'aucun des deux sentimens.

En continuant à discuter ainsi tranquillement cette matière , je vous autorise peut-être à croire que mon intention est de passer entièrement sous silence vos observations , puisque je n'en ai pas fait mention dans ma précédente lettre ; mais dans le fait , avant que de les apprécier , je voulois seulement suppléer à ce qui pouvoit encore manquer à mes recherches. Je conviens sans difficulté que mes réflexions , ainsi que vous l'avez remarqué , ne portent que sur le général , & que j'ai négligé mille déterminations plus précises , & mille différences sensibles que j'aurois pu indiquer ; mais , à cela près , je serois fâché de mériter le reproche d'avoir donné à mes règles une universalité & une étendue qui ne leur conviennent nullement , en perdant de vue des exceptions réelles , & des modifications essentielles de mes principes. --- J'ai lu l'ouvrage que vous m'avez indiqué , & je l'ai trouvé digne de son judicieux auteur ; il contient la solution de la question proposée ; le seul doute qui me reste concerne le point dont il s'agit ici.

« Le passage subit d'un contraire à
 » un autre , dit M. Tiedermann (1) ,
 » s'explique très-facilement , lorsqu'il
 » s'opère tout-à-coup un changement
 » dans les causes déterminantes. La
 » colère & le rire (non le rire amer
 » du dédain , mais celui de la joie &
 » de l'alégresse) s'excluent récipro-
 » quement ; cependant l'homme animé
 » de la plus forte colère ne pourra
 » s'empêcher d'éclater de rire , du mo-
 » ment que son adversaire , ne lui op-
 » posant plus de résistance , manifest-
 » era sa crainte ou son infériorité par
 » des expressions & par des attitudes
 » comiques ; & cela même quand un pa-
 » reil motif n'auroit pas suffi pour le
 » faire rire dans une autre situation.
 » L'idée du contraste qu'il y a entre
 » le développement impétueux de ses
 » forces & la foible résistance qu'il
 » éprouve , l'entraîne d'une manière
 » irrésistible au rire ; & ce n'est pas
 » insensiblement , mais d'une manière

(1) *Supplémens Hefsois concernant la littérature
 & l'art, vol. 3, n. 4.* Du passage subit de l'ame d'un
 contraire à un autre.

» subite qu'il passe ainsi d'un contraire
 » à un autre ». S'il n'étoit pas question
 ici de l'homme animé de la plus forte
 colère , je ne contesterois ni la justesse ,
 ni la vérité de cette observation , & je
 le ferois d'autant moins que les expres-
 sions & les attitudes de l'adversaire doi-
 vent être comiques ; mais je ne saurois
 m'imaginer comment une colère décidée
 & violente peut être suivi tout-à-coup des
 éclats du rire de la gaieté. Quel que
 soit le point de vue sous lequel j'envisage
 cette situation , il me paroît toujours
 que c'est précisément parce qu'un hom-
 me d'honneur s'oublie au point de
 s'emporter contre un lâche , qu'il doit
 d'abord se fâcher vivement contre lui-
 même ; qu'il doit manifester son mé-
 contentement intérieur par des paroles
 ou par des actions , & que , s'il se
 permet de rire , ce sera nécessairement
 avec amertume ; par conséquent il aura
 le rire du dédain , & non celui de la joie
 ou de la gaieté. Au reste , quand même
 l'observation de cet auteur seroit vraie ,
 elle ne paroît pas prouver la chose dont
 il s'agit ici ; savoir , la possibilité du pas-
 sage subit d'un contraire à un autre.

Le véritable contraire de la colère devroit être un sentiment, qui, au lieu d'une marche impétueuse, heurtée, pleine & irrégulière, en auroit une lente, foible, uniforme & continue; & le contraire le plus parfait feroit un sentiment qui réuniroit toutes ces propriétés au suprême degré. Mais ce n'est pas-là le cas du rire, qui indique un sentiment intermédiaire, une espèce d'indécision & une certaine fluctuation de l'ame, qui se rapproche seulement plus des sentimens vifs & gais que des affections indolentes ou impétueuses. L'homme colère, qui de la fureur passeroit subitement à des éclats de rire, ne sauteroit pas pour cela d'un extrême à un autre; il tomberoit seulement dans une fluctuation qui le feroit pencher vers le sentiment contraire, quoiqu'à la vérité avec une certaine rapidité.

« De la même manière, continue
 » M. Tiedermann, un amour violent
 » se change en haine, lorsqu'on trouve
 » l'objet indigne d'être aimé davan-
 » tage, & quand une longue jouissance
 » n'a pas préparé l'indifférence. La
 » force de notre attachement nous fait
 » sentir d'autant plus vivement l'indé-

» gnité & la bassesse de l'objet , & nous
 » pousse à la plus forte haine , en nous
 » faisant passer par-dessus l'indifféren-
 » ce. » Il est très-vrai que dans ce cas on
 franchit l'indifférence ; mais le feroit-il
 également qu'on passât subitement à
 la haine sans être saisi d'une espèce d'ef-
 froi ou d'étonnement intermédiaire sans
 un tumulte marqué de sentimens confus,
 qui , à la vérité , peut se terminer par une
 haine complètement décidée ; mais qui
 se changera difficilement tout - à - coup
 dans cette affection ? A mon avis, c'est ici
 encore la faute de la langue trop pauvre
 en expressions pour désigner la variété in-
 finie des mouvemens de l'ame ; de sorte
 que l'esprit le plus pénétrant doit souvent
 prendre les observations qu'il fait pour
 toute autre chose qu'elles ne le sont réel-
 lement. Mais donnons quelques autres
 raisons de ces changemens subits , qui
 sont la rapidité dans la succession des sen-
 timens , & la grande finesse de leur
 mélange. L'une , en nous cachant les
 affections intermédiaires , nous séduit
 au point de confondre *rapidement* avec
subitement ; l'autre ne nous permet
 pas de discerner les nuances fines &
 délicates dans la situation de l'ame qui
 doit finir , & dans celle qui doit com-

mencer ; nuances qui se confondent l'une dans l'autre ; elle ne nous permet pas non plus de remarquer que deux sentimens dominans s'affoient certains sentimens secondaires secrets , & , pour ainsi dire , muets , certaines lubies cachées , lesquels , si on les mettoit en ligne de compte , rendroient bientôt raison du fait apparent.

Voyons s'il n'y a pas aussi quelque mal-entendu dans le second reproche que vous me faites. Vous me taxez de ne pas avoir apperçu la différence qu'il y a entre les affections qui sont liées & celles qui sont séparées dans leurs causes (1). Lorsque , dites-vous , l'ame a reçu un sentiment déterminé par un certain objet , & qu'un autre objet qui n'a aucune liaison avec le premier cherche tout-à-coup à en changer le ton par un sentiment d'une espèce différente , c'est - à - dire , un sentiment éloigné , selon ma manière de parler ; il se peut , à la vérité , que la nouveauté du second objet cause une espèce de désordre , de terreur , d'étonnement passager , durant lequel le nouveau sen-

(1) Voyez à ce sujet Hume & Home aux endroits cités.

timent s'empare peu-à-peu de l'ame ; mais après cette première impression , l'ame , à mesure que l'un ou l'autre objet fixe sa pensée, passe d'un sentiment à un autre sans affection intermédiaire ; tellement que le premier ne nuit pas au second , & que chacun , tant qu'il subsiste , est parfaitement simple , sans confusion , & sans une fluctuation prolongée. -- Je vous accorde , que la différence entre des affections liées ou séparées dans leurs causes est très-importante , & qu'elle ne doit pas moins être prise en considération lorsqu'il s'agit d'examiner la question de la succession des sentimens que celle de leur mélange ; mais je ne trouve nullement que cette différence circoncrive la généralité de nos principes , & qu'elle produise une exception réelle ; je le crois , du moins à l'égard de l'exemple que vous m'indiquez , & qui à cette occasion a déjà été cité par Home (1). *Shylok* éprouve la douleur la plus amère en se rappel-

(1) *Elements of Criticism*, T. II, p. 174 & suiv.
 — Le *Marchand de Venise* de Shakelpear. Acte III,
 Scène 1.

lant les bijoux précieux qu'il a perdus par la fuite de sa fille ; il ressent la joie la plus vive en apprennant la catastrophe d'*Antonio*, son rival de commerce , dont il peut maintenant se venger à son gré. A mesure que *Tubal* fixe l'attention de *Shylok* , tantôt sur l'un , tantôt sur l'autre de ces événemens , ces deux sentimens si opposés se succèdent alternativement dans l'ame de ce dernier. La douleur semble prendre la place de la joie , & la joie celle de la douleur , sans aucun sentiment intermédiaire. Je dis , semble ; car la douleur , en succédant à la joie , ne se manifeste plus avec la même véhémence que dans son origine : aussi la joie , lorsqu'elle l'emporte de nouveau sur la douleur , ne peut-elle pas , dès le premier instant , dérider le front & lui rendre toute sa sérénité ; avec une foible lueur elle sourit , pour ainsi dire , au travers d'un nuage , en laissant encore quelque chose de chagrin & de peiné dans la première mine , & peut-être aussi dans le premier ton de la voix de *Shylok*. Mais la circonstance essentielle à observer ici , c'est que dans la joie il se trouve

un accessoire qui sert de point pour la réunion avec la douleur ; c'est cette joie du malheur d'autrui , par conséquent la joie de la haine , de la colère modérée , si voisines de la douleur. Les deux sentimens alternatifs ne sont donc pas simples , quoiqu'ils paroissent l'être ; il n'y en a qu'un qui le soit réellement , & c'est le premier ; l'autre est déjà un mouvement incertain & vacillant de l'ame , qui peut aussi bien naître après la première affection , que se changer en elle après une existence passagère.

Nous commençons à nous perdre dans des fineesses & dans des subtilités qui paroissent s'éloigner de plus en plus de la pratique ; il est donc tems de terminer nos recherches & de mettre fin à notre correspondance , puisque le point que je viens d'éclaircir a été le dernier de mon plan. Si vous trouvez que j'ai fourni peu de chose , rappelez - vous que je n'ai pas promis beaucoup ; que dès le commencement de mes recherches j'ai borné la théorie du geste & de l'action théâtrale aux traits les plus généraux ; & que mon intention a été de donner à ce sujet seulement quel-

ques idées éparſes , d'indiquer quelques points difficiles , & d'en diſcuter tout au plus quelques parties iſolées. J'oſe même me flatter d'avoir fait plus que ma promeſſe ne m'obligeoit d'exécuter. Au lieu de rasſembler ſeulement quelques matériaux pour l'édifice , & de les laiſſer bruts tels que je les ai trouvés , j'ai du moins , en les liant en quelque façon entr'eux , élevé un monument aſſez vaſte , quoiqu'imparfait , ouvert de tous les côtés , & menaçant peut-être ruine. Il eſt très-poſſible qu'une conſtruction aſſi précipitée & aſſi incomplète s'écroule d'elle-même , ou que quelque critique deſtructeur ſe plaiſe à la renverſer ; mais il me reſtera toujours l'eſpérance , que par la ſuite un architecte plus habile & plus riche en fonds trouvera peut-être le ſite que j'ai choiſi non-ſeulement très-riant , mais aſſi très-avantageuſement diſpoſé pour augmenter la ſomme de nos connoiſſances , ainſi que celle de nos plaiſirs ; & qu'au même endroit où j'ai conſtruit un frêle édifice à un art que j'aime , il élèvera avec le tems , ſur des fondemens ſolides & profonds , un tem-

(396)

ple majestueux , dont toutes les parties bien ordonnées feront décorées avec autant de goût que de magnificence.

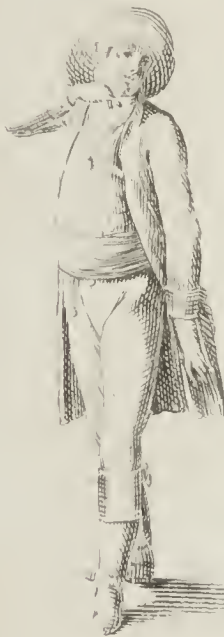
K.



f. 1



f. 2



II

f₁



f₂



III

f 1



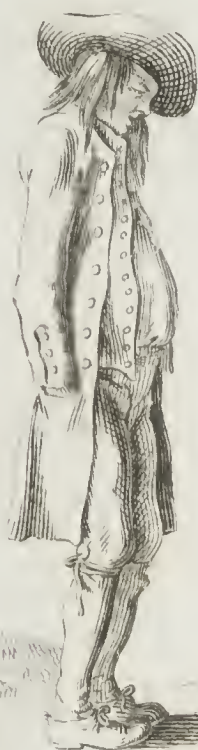
f 2



Wm. Smith



IV



f 1



Capella Secunda

f 2



Capella Secunda

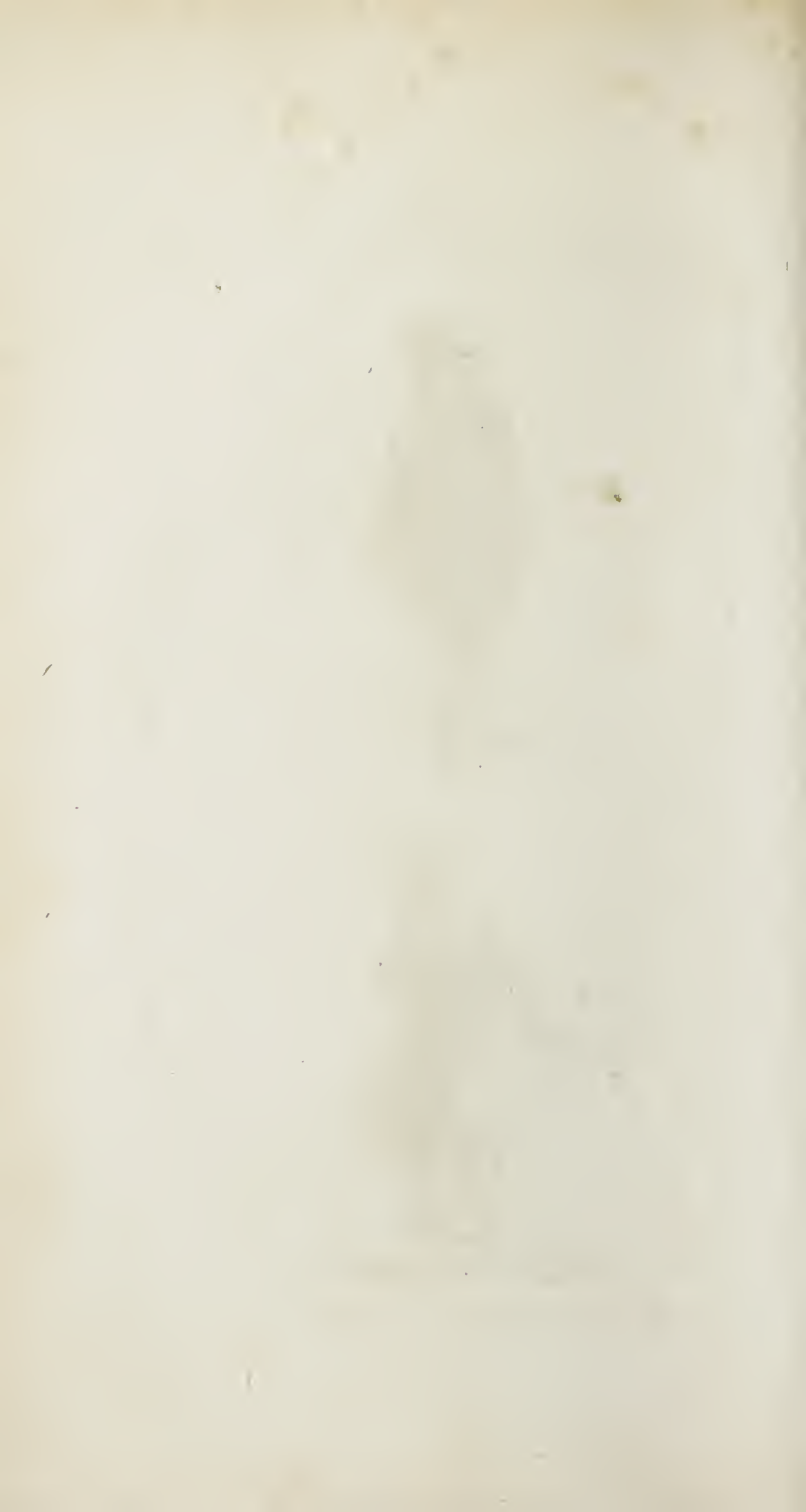
VI

f₁



f₂





VII

f 1



f 2



copied by



VIII



W. J. M. S.

*f*₁*f*₂

Copia Sc.



f 1



f 2



Capote de



f₁



f₂



С. Р. С.

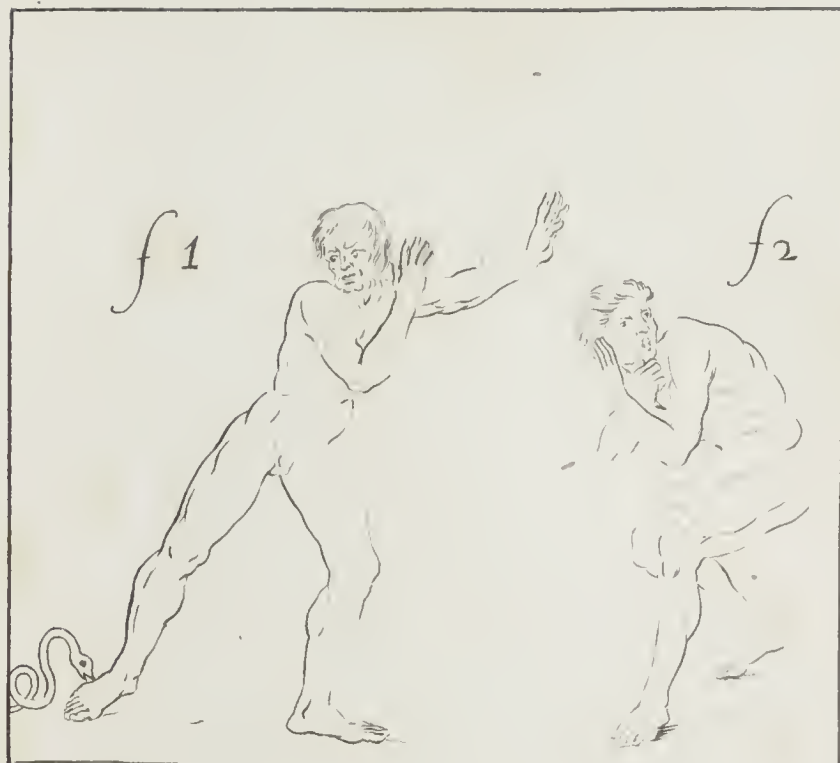
f 1



f 2



C. 1730.









f²



Copied in.

*f*₁



*f*₂



*f*₁



*f*₂



Figure 1.

*f*₁



*f*₂



C. 30



*f*₁*f*₂

*f*₁



*f*₂





f 1



f 2





f1



f2



*f*₁*f*₂

*f*₁*f*₂

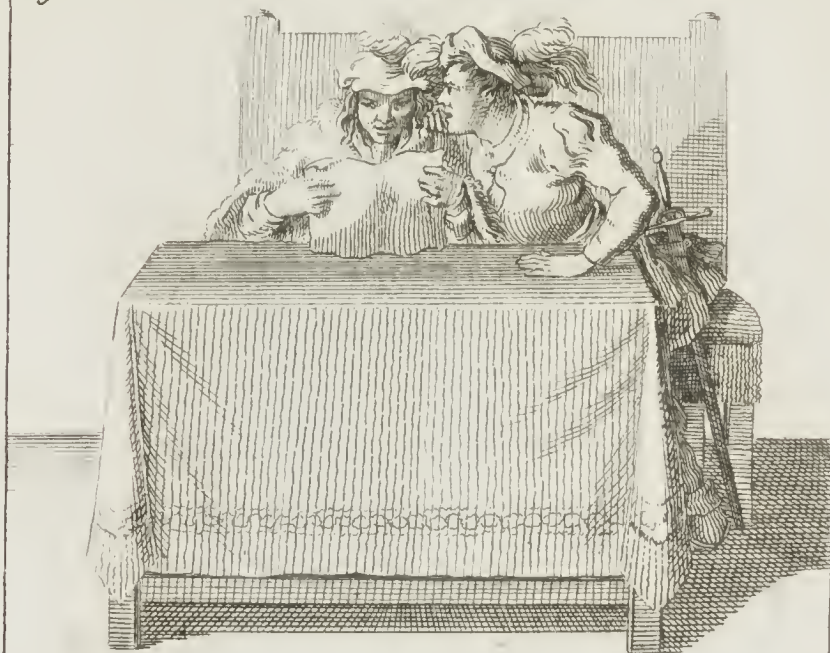
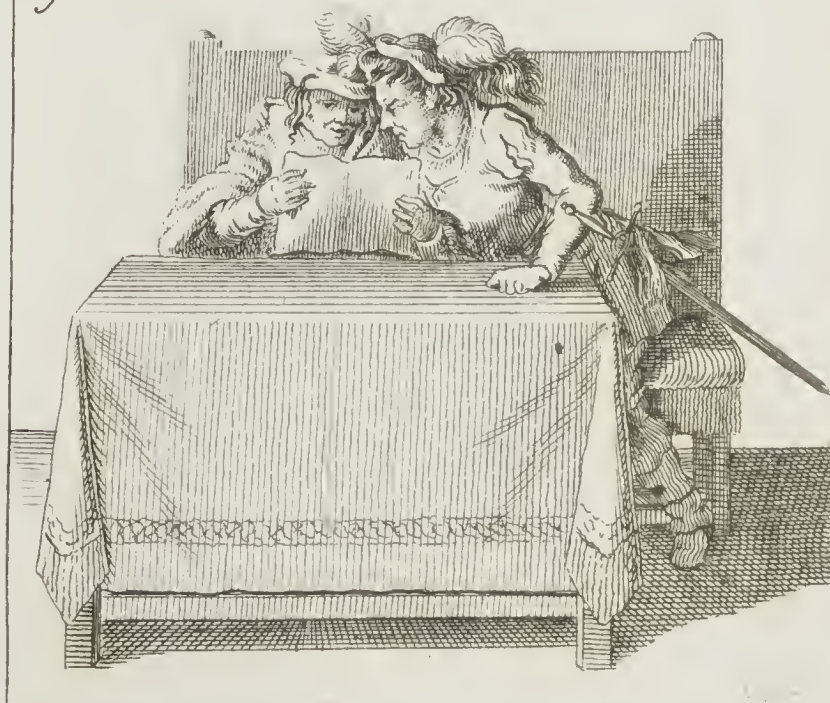
f₁



f₂



*f*₁*f*₂

f₁*f₂*

*f*₁



*f*₂



f₁f₂

PIÈCES DÉTACHÉES

DE G. E. LESSING,

TRADUITES DE L'ALLEMAND.

I.

*L'Art du Comédien doit-il être rangé
parmi les arts libéraux ?*

IL n'est pas surprenant qu'on ne soit d'accord ni sur le nombre, ni sur le rang des arts libéraux, puisque l'idée qu'on en a, ainsi que des belles-lettres, n'est pas encore fixée avec exactitude. Les anciens en comptoient sept, probablement parce que ce nombre leur étoit sacré. Depuis que ce préjugé n'existe plus, on s'est permis d'en exclure l'arithmétique & la grammaire; mais il ne s'enfuit pas que le nombre des arts libéraux doive être borné à sept, & qu'il ne soit pas susceptible d'augmentation. Je vais essayer d'élever à ce rang l'art du Comédien.

Dans cette dissertation il ne fera question que des théâtres réguliers, soit

par le choix des pièces qu'on y représente , avec les décorations & le costume propres aux sujets , soit par le talent des acteurs , & par la police qui doivent distinguer tout spectacle bien ordonné. Ainsi , j'en écarte les troupes ambulantes & les tréteaux de la foire , dont les farces & la manière de les jouer révoltent autant le bon goût , qu'elles corrompent les mœurs.

Un talent quelconque qui dépend uniquement de la mémoire , sans occuper l'esprit ni le jugement , n'est pas un art , mais un simple métier. Le tailleur qui a appris de son maître la coupe des différentes pièces nécessaires à un habit , & la manière de les assembler , est suffisamment instruit de son métier , & se trouve ensuite classé au nombre des artisans. Cependant une certaine intelligence est nécessaire dans chaque métier ; le tailleur , par exemple , en a besoin pour assortir les étoffes & leurs différens dessins , & pour varier ses coupes selon les tailles avec goût & élégance ; mais cette adresse ou cette habileté n'en fera pas un artiste. Il n'en est pas ainsi de l'horloger ou du jardinier. Ce dernier a besoin de

beaucoup d'esprit & de jugement ; pour bien raisonner son terrain , afin d'y réunir l'utile à l'agréable par une sage disposition des embellissemens & des parties destinées à la culture. Ce travail n'est pas celui d'un simple artisan ; c'est-à-dire , qu'il ne suffit pas de mettre en pratique les leçons où de suivre l'exemple du maître. Le Jardinier doit réfléchir lui-même & ordonner son plan suivant les qualités & l'étendue de son terrain. Par conséquent tout talent qui , comme celui du jardinier , exige un travail d'esprit plus ou moins suivi , mérite d'être compté parmi les arts.

Les arts libéraux se trouvent dans une classe plus élevée. Il faut plus que de la mémoire pour les apprendre , & leur exercice demande beaucoup de jugement , & plus d'esprit encore. Celui qui travaille en instrumens de mathématique , de physique ou de mécanique est un artiste. Sans esprit & sans jugement il n'apprendra ni n'exercera son art ; ces deux facultés de l'ame lui sont donc essentiellement nécessaires , & le souvenir de ce qu'il a vu exécuter à son maître ne suffit

pas pour le mettre en état de varier les instrumens d'une forme & d'un usage connus ; car toutes les fois qu'on lui en demande quelqu'un avec des changemens pour le rendre propre à d'autres usages , l'artiste doit chercher la manière la plus simple & la plus commode de les adapter à la forme primitive de l'instrument. Souvent on invente des machines ou des instrumens nouveaux ; on en donne la description ; mais pour les exécuter l'artiste y doit mettre beaucoup du sien. Qu'un physicien , par exemple , demande un instrument propre à constater & à expliquer certaine théorie relative à la ligne décrite par un corps mis en mouvement par des forces composées ; il faudra , pour l'exécuter , qu'indépendamment de la mémoire , l'artiste possède un jugement sain & d'un esprit inventif. La même observation s'applique aux arts libéraux , quoiqu'on ne puisse les apprendre ni les exercer sans mémoire , qui cependant n'est pas la qualité la plus essentielle pour les beaux arts ; car celui qui travaille seulement de mémoire se distingue à peine de l'artisan , comme le peintre copiste qui ne peut pas

travailler après nature. Il a appris à peindre mécaniquement , & il copie son original avec le secours de sa mémoire. Celui, au contraire, qui lui-même peut composer & dessiner d'après nature , exerce véritablement un art libéral ; car le jugement , & sur-tout l'esprit , lui sont absolument nécessaires pour la composition & l'exécution de ses ouvrages. Pareillement ceux qui à la connoissance pratique de la musique , réunissent le talent de la composition , peuvent se flatter de posséder un art libéral. Il ne suffit pas de savoir la lire à livre ouvert ; ce n'est là qu'une affaire de mémoire : cependant le talent que cela exige peut être nommé un art mais non pas un art libéral ; & ceux qui le possèdent ne sont que des musiciens , tandis que le compositeur seul est le véritable artiste en musique. Son savoir se montre dans la mélodie & dans l'harmonie , qui sont l'essence de la musique. La mélodie exige beaucoup d'esprit , & l'harmonie un bon jugement ; il résulte donc de-là que l'esprit étant plus occupé à la partie principale de la musique , le talent de la composition est donc également un art libéral.

Je le répète , tout talent dont l'exercice demande plus d'esprit & de jugement que de mémoire , ou même plus d'esprit que de jugement , est un art libéral. Je vais prouver que l'art dramatique se distingue par ces qualités.

J'entends par art dramatique le talent de représenter toutes les bonnes pièces de théâtre de quelque genre qu'elles soient , d'une manière conforme à leurs sujets. Ce talent est d'une très-grande étendue , & en réfléchissant sur ses parties essentielles , on n'y trouvera rien qui ressemble à un métier ; mais plutôt on remarquera , qu'à certains égards , ce talent est même supérieur aux arts.

L'art dramatique se divise en deux parties essentielles ; 1^o. les préparatifs nécessaires à la représentation des pièces ; & 2^o. la représentation même. Les préparatifs embrassent toutes les dispositions & tous détails préliminaires , sans lesquels une représentation ne peut pas avoir lieu ; tels sont le choix de l'emplacement , le plan & la construction de la salle , disposée suivant le genre de pièces qui doivent y être représentées. L'examen en appartient

au jugement : il choisit le meilleur des projets que l'esprit a inventé. Il n'existe pas un modèle déterminé pour toutes les salles de spectacle , dont il suffiroit que la mémoire rappellât les dimensions , pour s'en servir au besoin ; celle-ci devient , pour ainsi dire, inutile : l'esprit décide presque tout. Voilà donc déjà un signe caractéristique d'un art libéral. Ensuite , l'invention & l'ordonnance des décorations & des scènes mobiles n'est pas du ressort de la mémoire. Tout ne dépend pas non plus du peintre : le directeur du théâtre seul peut le diriger conformément à son plan. La peinture des décorations est très-différente de la peinture ordinaire : le peintre ne peut pas y travailler sur une seule superficie ; elle est rompue en plusieurs plans , dont chacun doit représenter une partie du tout. La réunion & l'harmonie de ces parties détachées , pour offrir , par exemple , un certain point de vue donné , dépend de leur distribution que le directeur du théâtre doit ordonner , & pour laquelle il a besoin d'esprit & de jugement.

Le costume appartient également aux préparatifs. Il ne suffit pas d'avoir

un magasin d'habits de différens caractères & de différentes nations ; il faut qu'ils soient employés avec discernement, & toujours de manière à ne pas bleffer la vraisemblance, ni les convenances théâtrales. Une imitation trop fervile feroit auffi ridicule que nuisible à l'effet théâtral : le véritable costume des anciens Romains, celui des Turcs, & plus encore celui des Péruviens dans Alzire, offriroient des nudités, qui, loin de seconder l'intérêt de l'action par une heureuse illusion, blefferoient le goût des spectateurs. Dans ces cas, il faut donc faire un changement adroit dans les accessoirs des costumes, de manière cependant à ne pas détruire la vraisemblance. Or, il faut beaucoup de discernement & une bonne judiciaire, pour ne pas dépasser le point précis où les convenances théâtrales doivent se concilier avec la vérité du costume & l'effet qui doit être produit sur les spectateurs. Cela exige certainement plus que de l'adresse. Rarement les auteurs des pièces indiquent-ils avec précision les costumes des caractères & des personnages, qu'ils mettent en scène. Ils abandonnent presque tou-

jours ce soin au directeur du spectacle , & celui-ci doit avoir assez de connoissances pour les choisir avec discernement. Si l'on vouloit habiller le Sganarelle de l'*Ecole des Maris* en petit maître , & Clitandre de l'*Irrésolu* de Destouches à l'ancienne mode , ce feroient des contre-sens impardonnables. M. Desmasures dans le *Gentil-homme Campagnard* de Destouches , est un pédant , Fierenfat de l'*Enfant Prodigue* de Voltaire un grave petit maître ; Orgon dans le *Malade Imaginaire* de Molière un égoïste , qui se permet tout lorsqu'il s'agit de sa santé ou de sa commodité ; tous ces caractères originaux exigent des costumes particuliers. Un directeur de théâtre doit donc avoir ce tact sûr & délicat , qui est nécessaire pour distinguer les personnages d'une manière si frappante , que les spectateurs soient convaincus par les yeux autant que par les oreilles de la différence de tous les rôles. Sans cette précaution , cette unité n'existera jamais dans la représentation & la pièces feroient souvent beaucoup plus d'effet à la lecture.

Je passe à-présent à la seconde partie

de l'art dramatique ; savoir , à la représentation même. Celle-ci ne dépend pas tant du directeur que de l'acteur , & elle consiste dans une bonne déclamation des rôles avec toutes les nuances , l'action & le jeu muet , que les situations & l'expression propre à chaque passion exigent. Cet art ne s'imprime certainement pas par routine dans la mémoire. Chaque acteur doit sentir ce qu'il dit , & le rendre avec le ton de voix & les attitudes convenables. Il est rare qu'un acteur se trouve dans la situation d'esprit que l'auteur a attaché à ses rôles. Or , on fait par expérience , que le plus beau passage lu ou déclamé sans l'expression & l'accent propres à la situation ne produit aucun effet. L'écolier qui récite par cœur une ode d'Horace fatigue l'auditeur par sa monotonie ; cependant à force de leçons & de soins , on peut parvenir à lui en faire sentir les beautés , & à les lui faire rendre avec l'expression convenable ; mais il s'en acquittera machinalement , & chaque nouvelle passion qu'on voudra lui faire exprimer , exigera aussi de nouvelles leçons. L'acteur ne peut pas suivre la même

marche ;

marche ; souvent dans l'espace d'un mois il aura vingt rôles de caractères différens à rendre : comment y réussiroit-il , s'il falloit les étudier uniquement avec le secours de la mémoire. Cela étant impossible , il faut qu'il ait assez d'intelligence pour saisir avec facilité les plus fines nuances des caractères qu'il sera chargé de représenter. Il est obligé de rendre ce qu'il ne sent pas & ce que cependant il n'a pas appris machinalement par cœur ; le jugement & l'esprit ne lui doivent-ils pas en faciliter les moyens ? On regarde avec raison comme une preuve de génie , lorsque le poëte a l'art de s'animer d'une passion & de la peindre avec vérité sans la sentir ; lorsqu'il développe tous les charmes de la vertu sans être vertueux lui-même ; lorsqu'avec un cœur gai il fait verser des larmes par l'effort de son esprit , & qu'il loue avec enthousiasme ce qu'il méprise souverainement : pourquoi ne rendroit-on pas la même justice à l'acteur , lorsqu'il fait la même chose au théâtre ?

Quelle conséquence peut on tirer de ces réflexions ? Sans doute celle que l'art du comédien est un art libéral. Il n'y

a que les ennemis déclarés du théâtre qui contesteront cette vérité , ou plutôt qui feront des efforts impuissans pour l'attaquer.

Qu'on rende donc à l'art dramatique l'honneur qui lui est dû ! qu'on ne le regarde plus comme un talent méprisable qui ne peut être exercé que par des ames basses & viles ; car une pareille opinion feroit la preuve de l'ignorance la plus grossière. En fréquentant souvent le théâtre , & en le jugeant sainement & sans partialité , on fera bientôt de mon avis , & on ne contesterà plus à cet art le mérite que dans tous les tems les gens éclairés lui ont reconnu. Il paroît que cette opinion étoit déjà généralement répandue pendant le règne de Louis XIV. Les distinctions & les faveurs particulières que ce monarque accorda aux acteurs de ses différens spectacles en font la preuve (1) ; & l'on fait d'ailleurs qu'il

(1) Cette idée favorable à la comédie & à ceux qui la jouent remonte même plus haut en France. Par une déclaration de Louis XIII à cet égard , datée du 18 Avril 1641 , Sa Majesté enjoint aux comédiens de ne représenter absolument rien qui soit contraire aux

falloit alors aimer les spectacles , pour mériter le titre d'homme d'esprit.

Comment se peut-il que dans ce siècle de lumière & de philosophie il y ait encore des esprits assez bornés ou d'assez mauvaise foi pour condamner les spectacles ? Ce n'est pas ma faute , si dans le nombre de ses ennemis on trouve tant de personnes qui sous le masque de la vertu lui déclarent la guerre. N'est-il pas honteux que des gens qui par état doivent enseigner la sagesse & la vertu , veulent proscrire un art uniquement inventé pour rendre l'une & l'autre plus aimables ? Il seroit inutile d'observer , qu'il n'est question ici que du spectacle tel qu'il doit être pour devenir vraiment utile. C'est à une police vigilante & sévère qu'il appartient d'en écarter les farces insipides , & toutes les pièces où le vice

mœurs , ni qui puisse blesser l'honnêteté publique ; après quoi il est dit : « Nous voulons que leur exercice , qui peut innocemment divertir nos peuples » de diverses occupations mauvaises , ne puisse » leur être imputée à blâme , ni préjudicier à leur » réputation dans le commerce public ». Cette déclaration est enregistrée au parlement. *Note du Traducteur.*

triomphe aux dépens de la vertu. Le théâtre rendu à sa première splendeur fera toujours la meilleure école des mœurs. Ce n'est pas ici le lieu de traiter ce sujet ; mais le philosophe qui a étudié le cœur humain est depuis long-tems convaincu , que de grands exemples de patriotisme, de vertu publique & privée , de grandeur dans l'adversité & de courage dans les périls , représentés avec l'appareil important des décorations & du costume remuent plus fortement le cœur des spectateurs , que ne le feroient de froides moralités dépouillées de tous les charmes dont l'art du théâtre les pare pour en augmenter l'impression. Cette opinion , que les hommes les plus éclairés parmi les anciens & les modernes ont eue de l'utilité des spectacles , se répandra sans doute dans ce siècle de lumières ; & heureux le peuple qui pourra se glorifier de posséder un théâtre vraiment national , & de le porter à la perfection où dans les beaux jours de la Grèce il étoit parvenu par l'émulation des grands génies , qui par leurs sublimes productions ont fécondé les lois pour assurer la félicité publique.

I I.

Plaute & Saint Jérôme.

SAINTE Jérôme se délassoit par les plaisanteries de Plaute, lorsqu'après de longues veilles il avoit pleuré les égaremens de sa jeunesse (1). Quoiqu'en disent certains censeurs attrabilaires, ce goût ne me paroît ni incompréhensible, ni blâmable. Un délassement honnête seroit-il défendu au chrétien? S'amuser du vice en le tournant en ridicule, & déplorer d'en avoir été l'esclave ne me paroissent pas des sentimens si contradictoires. Je croirois plutôt, qu'on

(1) Saint Jérôme dans son livre *De la conservation de la Chasteté*, dit : *Post noctium crebras vigilias, post lacrymas, quas mihi præteritorum recordatio peccatorum ex imis visceribus eruebat, Plautus sumebatur in manus.* Il y a des savans qui lisent *Plato* au lieu de *Plautus*, ainsi qu'on le trouve dans l'édition de Basle de 1490. Mais dans tous les autres manuscrits on lit *Plautus*; d'ailleurs la texture de ce passage n'admet pas ce changement. Cette dernière leçon est donc d'autant plus sûre qu'il est prouvé par d'autres passages que Saint Jérôme lisoit souvent cet auteur comique.

peut fort bien faire l'un & l'autre. On considère le vice comme une chose indigne de l'homme, qui le dégrade en le précipitant dans des démarches honteuses & contraires à la raison, ou on le regarde comme une transgression de nos devoirs qui, en provoquant la colère de Dieu, doit nous rendre nécessairement malheureux. On en rira dans le premier cas, & on versera des larmes de repentir dans le second. La bonne comédie d'un côté & l'Ecriture-Sainte de l'autre, produiront chacune son effet. Je n'aurois pas une trop bonne idée de l'homme qui se borneroit à pleurer ses vices sans jamais rire des folies qu'il auroit faites en s'y livrant. Peut-être son repentir ne seroit-il fondé que sur la crainte du châtement. Mais celui qui rit du vice, le méprise en même-tems ; & cela prouve son intime conviction que Dieu n'a pas défendu en despote de le fuir ; mais que la dignité & le bonheur de l'homme lui en imposent également le devoir. On m'objectera peut-être : comment Saint Jérôme pouvoit-il se permettre de lire tant de passages trop libres qu'on trouve fréquemment dans les co-

médies de Plaute ? Je répondrai à cela, que tout est pur pour ceux dont le cœur est sans tâche. Je pourrois encore dire à ces juges hypocrites , que le caractère des personnages mis en scène par Plaute , & les circonstances où il les faisoit agir , exigeoient une touche un peu libre ; je pourrois même ajouter que rien de ce qu'ils blâment tant , n'a été écrit dans la vue de scandaliser , mais bien dans celle de corriger ; cependant pour sentir ces vérités , il faudroit de leur part plus de bonne volonté & de réflexion qu'ils ne peuvent y mettre. Ils doivent donc se contenter de l'affurance , qu'il y a des hommes dont la pensée est aussi peu fouillée par la lecture des passages , prétendus indécens de Plaute , que leur propre imagination peut l'être par celle de l'histoire de Bethsabé ; & Saint Jérôme fut , sans doute , de ce nombre.



I I I.

Est-il permis d'outrer les caractères dans la Comédie ?

JE fais que certains critiques trouveront cette discussion inutile , & que pleins de confiance dans la bonté de leur cause , ils répondront négativement à la question que je propose. Ce sont les trop zélés partisans de la vraisemblance théâtrale , auxquels je demande pardon si mes recherches à ce sujet peuvent leur déplaire. Après de sérieuses réflexions , j'ai enfin adopté l'opinion paradoxale , que les caractères outrés loin de devoir être rejetés dans la comédie , doivent plutôt être employés par les poètes dans de certaines circonstances.

La règle , bonne en elle-même , mais répétée jusqu'à la satiété , qu'il faut imiter la nature en poésie , doit principalement être suivie dans les compositions théâtrales. Cependant on lui donne tant d'extension , & souvent elle est si mal entendue , que

beaucoup d'acteurs tombent dans la monotonie , & deviennent foibles & languissans en la suivant trop scrupuleusement. Si dans les beaux arts on vouloit se borner à imiter simplement la nature , sans permettre à l'esprit & à l'art de l'embellir , on ne verroit que des productions froides & insipides , qui feroient perdre aux beaux arts l'estime qu'ils méritent. Je citerai la musique pour exemple. Un compositeur qui , en faisant un air , imite seulement la nature d'après le sens des paroles , sans y introduire ce qui flatte l'oreille , quoiqu'étranger au texte , parviendra rarement à plaire aux gens de goût. J'ai souvent entendu des airs dont la simple exécution me déplaïsoit ; en lisant les paroles , j'y trouvais du plaisir à cause de leur exacte imitation , sans cependant pouvoir louer la musique. Mais ne vaut-il pas mieux imiter la nature en composant de manière que la musique devienne aussi agréable ? Ce double objet peut sans doute être rempli sans que le compositeur paroisse pour cela oublier la nature , pour ne s'occuper

que de ce qui peut charmer l'oreille.

Il en est de même des caractères dans la comédie. Un poète comique ne parviendra jamais à rendre un vice méprisable & ridicule , s'il n'ose pas s'écarter quelquefois de la nature. En l'imitant trop servilement , il n'offrira aux spectateurs que ce qu'ils voient journellement dans le monde. Mais qui est-ce qui va au spectacle pour y voir ce qu'il ne trouve que trop souvent ailleurs ? Ainsi pour réveiller l'attention des spectateurs , le poète doit ajouter des traits extraordinaires aux caractères de ses personnages. Mais l'extraordinaire est-il autre chose que s'écarter de la nature ?

Je respecte infiniment le goût de certaines gens d'esprit de nos jours , qui ne trouvent rien au-dessus des pièces beaucoup plus tragiques que comiques de la Chaussée & de ses imitateurs ; ce qui me paroît blâmable , c'est leur effort de vouloir rendre ce goût général. Ce genre de comédie a son mérite particulier , & on y trouve moins d'occasion d'outrager les caractères , que dans les co-

médies proprement dites ; quoiqu'il ne me feroit pas difficile de prouver, que certains caractères de probité & de tendresse employés par un des meilleurs imitateurs allemands du poëte françois , plaissent précisément parce qu'ils sont outrés. J'abandonne à la décision de tous les critiques impartiaux & aux connoisseurs des meilleures comédies anciennes & modernes , si Aristophanes , Plaute & Molière ne sont pas les seuls vrais modèles qu'on doive imiter pour mériter le nom d'un poëte qui a la véritable force comique à sa disposition. Une comédie sans de bonnes plaisanteries & sans caractères satyriques , dont les paroles & les actions apprêtent à rire , ne pourra mériter ce nom , tant que ces trois grands génies feront de bons modèles ; & aucun critique n'osera sans doute nier qu'ils le soient. Cependant la beauté principale de leurs comédies consiste uniquement dans la peinture outrée des ridicules des hommes. Et qui pourra contester que cette peinture remplisse précisément l'objet de la comédie , en rendant le vice odieux par le ridicule , qui en est inséparable.

Après ce que je viens d'établir , j'ose avancer que , sans outrer un peu les caractères , un poëte comique ne peut atteindre ce but. Il est vrai que chaque vice a son côté ridicule : mais si l'on vouloit le montrer sur la scène tel qu'on le voit dans la société , plus d'une comédie feroit rire tout au plus deux ou trois fois : & même pourroit-elle plaire ? Qu'on examine un avare dans sa vie privée , on remarquera beaucoup de choses choquantes dans sa conduite , mais bien peu qui feront rire. Qu'on mette cet avare en scène , en le laissant tel qu'il est , je doute fort qu'il y excite l'indignation du spectateur ; & si cela arrive même , ce tableau plaira-t-il , sera-t-il de quelque utilité ? Mais qu'on le présente plus du côté ridicule que du côté méprisable , on en rira , on trouvera son portrait plaisant , & l'on méprisera l'avarice. *L'Avare* de Molière plairait-il tant , si son Harpagon étoit un avare ordinaire ? Cent avares sont réunis dans sa personne , & dans mille il n'y en a peut-être pas un seul à qui , comme à Harpagon , la perte de quelques milliers d'écus trou-

ble tellement la raison , qu'en voulant arrêter le voleur il s'attrape lui-même ; qu'il croit être mort & prêt à être porté en terre ; qu'il fouhaite de reffusciter pour demander des nouvelles de son argent , & pour faire pendre tout le monde & lui-même , afin de se faire rendre justice. Cependant cette exagération outrée plaît dans ce caractère , même aux plus fins connoisseurs ; car dans une pareille comédie il vaut beaucoup mieux trop rire de l'extravagante conduite d'un avare , que de le voir envoyer la maréchauffée à la poursuite du voleur , tandis qu'il déplore dans un coin la perte de sa chère cassette. Certes , cela s'appelle exagérer heureusement un caractère. De la même manière Molière outre la folie de Jourdain dans le *Bourgeois-Gentilhomme* , au point que celui-ci se détermine à apprendre dans un âge avancé les langues , la danse , à faire des armes & à chanter. Trouve-t-on quelque chose de semblable dans les Jourdain de la société ? Et qui aura le droit de blamer Molière ?

Je fais très-bien ce que l'on oppose

à l'exagération des caractères. Il en résulte , dit-on , que les vicieux méconnoissent leur portrait représenté sur la scène , & se consolent , par la réflexion que de pareils caractères outrés n'étant pas dans la nature , la chose ne peut pas les regarder. C'est ainsi qu'on juge en s'occupant du théâtre seulement dans le cabinet , & tant qu'on ne voit qu'en esprit les effets d'une comédie bien jouée. Mais qu'on aille au spectacle , qu'on examine bien les spectateurs , & l'on trouvera que toutes les pièces , dont les caractères sont trop foiblement prononcés & trop rapprochés de la nature , plaisent moins que celles qui offrent des caractères un peu exagérés. La paresse & une certaine insouciance naturelles à l'homme l'empêchent de sentir ce qui est méprisable ou ridicule , à moins qu'il n'en soit plus fortement frappé qu'il ne peut l'être par les événemens journaliers de la vie humaine. D'ailleurs , les hommes sont toujours plus portés à grossir les fautes & les ridicules des autres qu'à les diminuer. Qu'on entende raconter une aventure plaisante

par un homme jovial , il exagérera toujours les événemens & les situations , & son récit plaira pourvu qu'il fasse rire , quand même on sauroit à quoi s'en tenir sur ce qu'il dit. En un mot , toute peinture trop naturelle ne fera pas une peinture vraiment comique.

En examinant avec attention les pièces de Molière , on trouvera que leur grand succès n'est dû qu'à l'exagération des caractères. Je n'ignore pas que certains critiques ne sont pas de mon avis ; *Le Misanthrope* & *L'Avare* trouvent tout au plus grâce à leurs yeux ; mais le suffrage accordé depuis plus d'un siècle aux productions de ce grand homme , & leurs fréquentes représentations sur le théâtre de Paris (1) suffisent pour détruire

(1) L'auteur avoit sans doute appris que , suivant la résolution unanime des comédiens François , un jour de chaque semaine devoit être consacré aux représentations des pièces de Molière. Mais il ignoroit sûrement que pour rendre cet hommage hebdomadaire , décerné au fondateur de la bonne comédie Française , on a choisi les jours qu'on appelle *mauvais* , & que la salle est souvent déserte ; tandis qu'on s'étouffe aux représentations de certaines farces modernes , aussi dangereuses pour les mœurs , que désavouées par le bon goût.
Note du Traducteur.

les misérables sophismes de ces critiques. Je le répète donc , tant qu'on n'écrira pas dans le goût de Molière , on fera peut-être de bons drames , mais jamais de bonnes comédies.

Cependant je ne défendrai pas l'exagération dans les caractères comiques jusqu'à approuver les intermèdes de *L'Avare* & du *Bourgeois-Gentilhomme*. Il est très-probable que Molière lui-même ne les auroit pas ajoutés à ces pièces , si le goût de son siècle & sur-tout celui de la cour ne lui en avoient pas fait la loi. Il avoit trop de génie pour croire que le succès de ses comédies dépendoit de pareilles farces.

I V.

De la Comédie larmoyante ou sentimentale (1).

LES innovations caractèrisent autant le grand génie que le petit esprit. Les méthodes anciennes déplaisent à l'un , parce qu'il les trouve

(1) C'est ce dernier nom que ses partisans lui donnent en Allemagne. *Note du Traducteur.*

insuffisantes ou fausses ; & à l'autre seulement parce qu'elles sont vieilles. D'un côté , les recherches sont fondées sur des connoissances réelles ; de l'autre , la satiété & le dégoût sont naître le désir de la nouveauté ; & si le génie , en se frayant de nouvelles routes , cherche à surpasser ses devanciers , le singe du génie reste dans le chemin battu en variant seulement sa marche.

Il est très-difficile d'en faire la distinction au premier coup-d'œil. L'amour du changement dispose à trop d'indulgence , & l'obstination de la pédanterie rend souvent trop sévère. Un jugement sain & une parfaite impartialité doivent caractériser le critique , & il faut que ses décisions puissent aussi peu être attribuées à un amour-propre exalté qu'à une molle condescendance.

Cette réflexion générale ne me paroît pas déplacée ici , puisque je me propose de discuter les innovations qu'on a faites de nos jours dans la poésie dramatique. La comédie, ni la tragédie n'ont pas été épargnées. En abaissant celle-ci de quelques degrés , on a élevé celle-là.

On a cru que dans l'une le ridicule des vices ayant assez long-tems amusé le public , il falloit faire couler ses larmes en lui offrant des vertus douces & modestes ; & l'on a trouvé injuste que les rois & les autres grands personnages eussent seuls le droit d'exciter la terreur ou la pitié ; on a donc pris des héros dans les états moyens , à qui l'on a chauffé le cothurne , dégradé jusqu'alors par des hommes de cette trempe.

La première innovation produisit chez les François la comédie *sentimentale* , ainsi que ses partisans l'appellent , ou *larmoyante* suivant ses adversaires. La *tragédie bourgeoise* dûť son origine à l'autre chez les Anglois. Je serois presque tenté d'attribuer cette double origine au génie particulier de chacune de ces nations. Le François , toujours porté à vouloir paroître au-dessus de son état s'est peut-être lassé de se voir mis en scène par ses côtés ridicules ; un secret amour-propre l'a poussé à représenter ses semblables sous un point de vue plus élevé. L'Anglois , au contraire , accoutumé à mesurer tout à son niveau , a cru que les grandes passions & les traits d'hé-

roïſme n'appartenoient pas excluſivement aux têtes couronnées , & que ſes pareils en étoient également ſuſceptibles. Ceci n'eſt probablement qu'une conjecture ; auſſi je ne m'y arrêterai pas davantage. Je parlerai ici de la comédie ſentimentale ou larmoyante ; la tragédie bourgeoiſe fera l'objet d'une autre diſcuſſion.

Je rapporte cette double dénomination pour ne pas paroître adopter excluſivement l'une ou l'autre. D'ailleurs il convient de ne pas laiſſer perdre cette fine nuance de ridicule que les François ont imprimé à ce genre en l'appellant *larmoyant*. Ses partifans l'ont bien ſenti , puisqu'ils ont changé ce nom en celui de *comédie ſentimentale* , qui donne l'idée d'un bon ouvrage , tandis que le mot *larmoyant* ſemble annoncer un je ne ſais quoi de bizarre & de ridicule. Cette double dénomination prouve que ce nouveau genre peut être conſidéré ſous deux points de vue très-différens ; car ſans cela on ne trouveroit pas des littérateurs également diſtingués au nombre de ſes partifans & de ſes détracteurs. Le parti le plus ſage fera donc de

rapporter les preuves des uns & des autres , ou de chercher le point où il feroit poffible de les réunir. Deux auteurs également habiles fe présentent ici. Un François (1) condamne ce nouveau genre , & un Allemand (2) en prend la défenfe : tant il eft vrai que les nouvelles découvertes font rarement eftimées & protégées dans leur pays natal.

Je rapporterai tout ce qui a été dit pour & contre , avec l'attention de claffer & de fixer les idées , afin d'en écarter toute ambiguïté , & de mettre le lecteur à même de juger fainement de l'objet de la conteftation.

Avant tout , il faut s'accorder fur ce que l'on entend par comédie larmoyante ou fentimentale. Eft-ce une pièce qui a quelques fcènes touchantes , où l'on ne rit pas toujours , & dans laquelle il y a des caractères nobles à côté de caractères burlefques , ou

(1) *Réflexions fur le comique larmoyant* , par M. D. C. , trésorier de France , 1749.

(2) *Differtation du professeur Gellert : Pro comædia commovente* , 1751.

est-ce une pièce entièrement composée de scènes intéressantes & de situations touchantes , où l'on ne rit jamais , & dans laquelle il n'y a que des caractères nobles ?

On n'objectera certainement rien contre le premier genre , où le spectateur est alternativement amusé & attendri , & je ne me rappelle pas que personne se soit jamais avisé de le blâmer ; car la raison & l'exemple des anciens le justifient. Plaute , si riche en faillies & en bonnes plaisanteries , & qui , à ce que l'on dit , leur a souvent sacrifié l'esprit & la décence , a fait les *Captifs* , & qui plus est , il a emprunté de Philemon son *Trésor* sous le titre du *Trinumme*. Ces deux pièces offrent des scènes qui font couler des larmes. Molière même a beaucoup de scènes touchantes dont l'effet seroit plus marqué s'il n'avoit pas accoutumé le spectateur à rire trop souvent. Tout ce qui a été dit des transitions trop brusques de la joie à la tristesse , ne tombe pas sur la chose même , mais sur la maladresse dans l'exécution. Qu'on voie

de la pièce intitulée *Samson*. Sans doute le poëte doit observer une certaine gradation, & de certaines nuances, afin de ne pas brusquer les transitions. Il y a une très-grande différence entre le passage subit d'un extrême à l'autre, & entre l'adresse d'y conduire par une gradation insensible.

Ce fera donc l'autre genre dont il s'agit ici ; c'est-à-dire, celui où le spectateur ne rit jamais, & où toutes les scènes & situations n'ont d'autre but que de l'attendrir. Mais encore ici on peut faire cette double question : une pareille pièce est-elle ce que jusqu'à présent on a entendu par *comédie* ? Gellert lui-même répond négativement. Cependant une pièce de ce genre peut-elle être utile & agréable à une certaine classe de spectateurs ? On ne peut le nier, & l'auteur françois en convient aussi.

Que reste-t-il donc à discuter ? A mon avis il s'agit de fixer avec précision le degré d'utilité du nouveau genre, en comparaison de celle de l'ancienne comédie, & de voir ensuite si les mêmes prérogatives leur

conviennent également. J'ai déjà dit qu'on n'a jamais critiqué les pièces où la bonne plaifanterie contraste heureusement avec des situations touchantes. Je puis citer à l'appui de mon sentiment , que jamais Destouches n'a été placé avec La Chaussée dans la même classe , & que les adversaires les plus opiniâtres de ce dernier n'ont jamais refusé à l'autre le mérite d'un excellent auteur comique , quoiqu'on trouve beaucoup de caractères nobles & de scènes touchantes dans ses pièces. J'ose même avancer qu'on ne peut regarder comme de véritables comédies que celles qui offrent la peinture de la vertu & du vice , du décent & du ridicule , parce que ce mélange les rapproche le plus de leur original , c'est-à-dire , de la vie humaine. Les sages & les fous sont confondus dans le monde ; mais quoique le nombre des derniers l'emporte sur celui des autres , une société entièrement composée de fous est aussi invraisemblable qu'une autre uniquement formée de gens raisonnables. La comédie doit imiter ce tableau de la vie humaine ; & ce n'est que par cette

imitation fidelle qu'elle parviendra à offrir au public non-seulement ce qu'il doit éviter & rechercher , mais aussi à présenter l'un & l'autre sous un point de vue que le contraste rend plus frappant. Il est aisé à voir qu'on peut s'égarer de deux manières de cette seule & bonne route ; d'abord par la farce , dont la qualité caractéristique est de peindre les vices & les ridicules seulement avec des traits qui font rire , sans s'embarasser qu'il y ait du sens commun ou de l'utilité. Des sentimens nobles , des passions sérieuses , des situations critiques & délicates , où la belle nature peut se montrer dans toute sa force , sont bannis de la farce ; & quelle qu'en soit la régularité , le critique juste & sévère ne la mettra jamais au rang de la comédie. En quoi consistera donc la seconde manière de quitter la route ci-dessus indiquée ? Probablement en ne peignant rien que des vertus & de bonnes mœurs seulement avec des traits qui excitent l'admiration & la pitié sans regarder à l'utilité qui peut en résulter pour le spectateur. La satire

enjouée & mordante, des égaremens ridicules, des situations qui offrent au naturel les folies des hommes, n'appartiennent pas à une pareille pièce; & quel nom leur donnera-t-on? Chacun s'écrira, c'est précisément la comédie larmoyante. En un mot, le but de la farce est de faire rire, celui de la comédie larmoyante de toucher; l'un & l'autre sont l'objet de la véritable comédie. Qu'on ne croie pas que je veuille ranger les deux premières dans la même classe. Elles diffèrent entre elles comme les gens de condition diffèrent de la populace: celle-ci protégera toujours la farce, & parmi les autres il se trouvera toujours des personnes d'une sensibilité factice & exaltée, qui voudront en faire preuve là où d'autres honnêtes gens ne trouveront que de l'ennui. La véritable comédie seule est faite pour le public, & elle obtiendra l'approbation générale à raison de son utilité. Elle corrigera l'un par la honte & l'autre par l'admiration; ses moyens se multipliant selon le degré de la sensibilité du spectateur. Ceci paroît avoir été l'origine de la *règle du contraste*, qui

ordonne de ne représenter aucun vice sans y opposer la vertu contraire ; & je conviens volontiers, que sans ce contraste le poëte ne peut pas donner la force nécessaire à ses caractères.

Il me semble que, d'après cette discussion, on peut déterminer avec précision l'utilité de la comédie larmoyante. Elle se réduit à la moitié de celle qui est l'objet de la véritable comédie ; souvent même il en manque quelque chose. Ce nouveau genre demande des spectateurs choisis, qui ne feront peut-être pas la vingtième partie des amateurs des spectacles. Leur attention, ainsi que Gellert l'observe très-bien, n'est souvent qu'un hommage qu'ils rendent à leur amour propre, & je ne vois pas en quoi ils trouveroient quelque chose pour leur instruction. Chacun se croit d'autant plus capable des sentimens nobles & des actions généreuses qu'on lui représente, qu'en ne lui offrant pas le contraire, il n'est pas mis à même de faire des comparaisons utiles. Le spectateur reste tel qu'il est, & de tous les beaux sentimens étalés dans la

pièce , il n'emporte que la persuasion de les posséder depuis long-tems.

Quant au nom , c'est une chose purement arbitraire. On pourroit encore donner le nom de comédies à ces nouveaux drames , quand même il ne leur appartiendroit pas ; mais ils y ont des droits , parce qu'ils ne composent absolument qu'un genre inférieur de la véritable comédie.

Ce que je viens de dire ne doit s'appliquer qu'aux pièces qui sont entièrement dans le goût de celles de La Chaussée. Je suis bien éloigné de regarder Gellert comme son imitateur. Le lecteur attentif trouvera dans les comédies de ce dernier plusieurs caractères ridicules & beaucoup de traits satyriques dont il n'y a aucune trace dans les pièces du poëte françois. Les scènes touchantes dominant seulement dans les comédies de Gellert ; personne n'ignore que le plus ou le moins annonce bien les différens caractères des écrivains , & leur manière d'envisager & de traiter les choses , mais qu'il n'en résulte pas une différence essentielle entre leurs ouvrages.

Ce que je viens de dire suffit sans

doute pour établir mon opinion sur
ce nouveau genre de spectacle , & pour
la garantir de toute fausse interpréta-
tion.

K.



L E T T R E

SUR LA PEINTURE MUSICALE,

Adressée à M. Reichardt , Maître de
Chapelle du Roi de Prusse ,

P A R J. J. E N G E L ,

De l'Académie Royale des Sciences de
Berlin.

TRADUITE DE L'ALLEMAND.

L E S recherches sur la peinture musicale dont vous me chargez , mon ami , se réduisent , à mon avis , aux quatre points suivans :

1°. Qu'entend-on par peinture musicale ?

2°. Quels sont les moyens par lesquels la musique peut peindre ?

3°. Que peut-elle peindre par ces moyens ?

4°. Que doit-elle peindre , & que ne doit-elle pas peindre ?

Pour répondre exactement à ces questions , il faudroit se livrer à des discussions très-fines , & même trop

abstraites : je les éviterai , pour me borner à quelques observations théoriques qui me paroissent absolument nécessaires avant que de parler de leur application dans la pratique.

On appelle peindre , lorsqu'on représente un objet , non pas en l'indiquant à l'esprit par des signes de convention , mais en l'offrant à la perception des sens par des signes naturels. Le mot lion ne réveille qu'une simple image dans mon esprit ; la peinture du lion offre réellement à mes yeux la forme visible de cet animal. Le mot rugir a déjà quelque chose de pittoresque ; mais l'expression dont Benda s'est servi dans son Ariane est la peinture la plus complète du rugissement.

Dans la poésie le mot peindre a encore une autre acception. Le poëte mérite d'autant plus le nom de peintre , que , 1^o. il détaille davantage ses représentations , & qu'en les animant par une détermination précise , il les rend plus sensibles. La langue lui offre , pour la plupart , seulement des notions générales pour l'esprit , que le lecteur ou l'auditeur

doit transformer en images. Le poëte, par une détermination plus exacte de ces notions , vient au secours de l'imagination , & l'engage à examiner les images avec plus de force & de clarté sous un point de vue donné & moins vague. 2^o. Le poëte est peintre , lorsqu'il fait obtenir un parfait accord entre le mécanisme du mètre & du son des mots & le sens des paroles ; ou lorsque les signes dont il se sert pour représenter un objet , offrent dans leur effet sur les sens une ressemblance exacte avec le même objet ; ou , pour mieux dire encore , quand ses moyens de convention approchent autant qu'il est possible de la nature.

Le premier sens du mot peindre n'est pas fait pour la musique , mais bien le second. Les sons de la musique ne sont pas des signes de pure convention ; car on n'est pas convenu que l'esprit doive y attacher précisément aucune idée quelconque. Ils produisent de l'effet , non par ce qu'ils doivent désigner , mais par eux-mêmes ; c'est-à-dire , par leur action sur les sens de l'ouïe. Le compositeur n'a rien de

général à particulariser ; il n'a aucune notion à embellir en l'offrant à l'esprit avec une détermination plus précise ; mais il peut par ses sons , comme par des signes naturels , réveiller des idées d'objets analogues ; il peut nous indiquer ces objets par ses sons , comme le peintre indique les siens par les couleurs ; & alors il se trouve dans la position du poëte suivant le second sens attaché au mot peinture ; c'est - à - dire , qu'il doit chercher à rendre ses sons les plus imitatifs qu'il pourra , afin d'y mettre toute l'analogie possible avec l'objet même qu'il veut peindre.

Cette peinture est parfaite ou imparfaite : dans le premier cas , tout le phénomène devient sensible ; & seulement quelques parties ou qualités isolées dans le second.

La peinture parfaite ne peut avoir lieu que lorsque l'objet est par lui-même en état de frapper le sens de l'ouïe , comme étant susceptible de rythme & de mesure.

Quant à la peinture imparfaite , il se peut , 1^o. que l'objet soit un phénomène qui agit sur différens sens ;

comme , par exemple , sur ceux de la vue & de l'ouïe ; alors le compositeur excite dans l'imagination la représentation de l'ensemble , en imitant ce qui frappe l'ouïe : c'est ainsi qu'il peint une bataille , une tempête , un ouragan.

2^o. Il est possible , à la vérité , que l'objet n'ait aucune action sur le sens de l'ouïe ; mais qu'il puisse s'affiniler aux sons par certaines qualités générales qui , dans ce cas , aideront l'imagination à passer facilement des unes aux autres.

Il subsiste des ressemblances non-seulement entre les objets d'un même sens , mais aussi de différens sens. Par exemple , la lenteur & la célérité se trouvent aussi-bien dans une succession de sons , que dans une suite d'impressions visibles. J'appellerai toutes ces ressemblances *transcendantes*.

Le compositeur doit donc s'attacher à ces ressemblances transcendantes , & il faut qu'il cherche à peindre au moins imparfaitement , par une suite de sons accélérés , la course rapide d'une Atalante , que la pantomime seule peut rendre parfai-

tement. S'il a le talent d'y ajouter l'imitation d'une respiration haletante , alors il représentera aussi la partie du phénomène qui est sensible à l'ouïe , & il aura doublement peint.

De cette manière le champ de la peinture musicale s'agrandit beaucoup. Nombre d'objets des autres sens , sur-tout de la vue , si fertile en impressions extérieures , deviennent par leurs ressemblances transcendantes avec les sons du ressort de l'imitation musicale.

Ceci explique au moins en partie pourquoi l'imitation musicale est , en général , si indéterminée , & pourquoi il est si difficile de comprendre le musicien-peintre sans le secours des paroles. L'imitation est presque toujours imparfaite ; elle ne rend que des parties isolées ou des qualités générales , soit qu'il s'agisse de peindre un sentiment intérieur , ou un objet dont l'action agit sur les sens. Le sentiment ne peut également se peindre que d'une manière vague & générale ; on ne parvient à l'exprimer d'une manière individuelle que par

La représentation déterminée de l'objet qui le fait naître. J'en parlerai plus particulièrement ci - après.

Il feroit auffi fuperflu qu'il eft impoffible de rapporter ici toutes les reffemblances tranfcendantes dont l'imitation muficale peut fe fervir. La nature échappe ici aux recherches les plus fubtiles ; cependant ceux qui fe font occupés de l'origine des langues , & entr'autres une célèbre fection d'anciens philofophes ont fourni beaucoup d'idées , qui peuvent fervir à la théorie dont il eft ici queftion.

Ces mêmes anciens philofophes me rappellent encore un moyen très-puiffant pour notre peinture imparfaite ; c'eft - à - dire , que le compofiteur peint , 3^e. lorsqu'il n'imité ni une partie , ni une qualité de l'objet , mais l'impreffion que cet objet a coutume de produire fur notre ame. La peinture muficale agrandit le plus la fphère par ce moyen ; car à préfent elle n'a plus befoin de ces reffemblances que j'appelle tranfcendantes. Elle peut même peindre la couleur , à caufe que l'impreffion d'une couleur tendre fur l'ame a beaucoup d'analogie

avec celle d'un son doux & agréable.

Pour sentir la possibilité de peindre ces impressions , ainsi que tous les sentimens de l'ame , pour connoître pourquoi cette peinture convient le mieux à la musique , & enfin pourquoi on y trouve cependant presque toujours quelque chose d'imparfait , il faut répondre à la seconde question que j'ai établie au commencement ; savoir , quels sont les moyens par lesquels la musique peut peindre.

Je communiquerai ici toutes les connoissances que j'ai été à portée de recueillir à cet égard. Les maîtres, de l'art rectifieront mes idées si elles sont fausses , ou suppléeront à ce qui pourra y manquer. Les moyens de la peinture musicale sont donc , à mon avis.

1^o. Le choix du mode. Nous avons le mode majeur & le mode mineur.

2^o. Le choix du ton , dans lequel le morceau doit être composé. Chacun des douze modes majeurs & mineurs est distingué des autres par des intervalles qui lui sont propres , &

qui lui donnent un caractère particulier. L'*ut* & le *la* dièse majeurs s'éloignent le plus par leurs caractères , à cause de la grande différence qu'il y a entre la progression de leurs sons ; & un morceau de musique instrumentale en *ut* majeur transporté en *la* dièse majeur , deviendrait certainement méconnoissable. La même observation a lieu pour les modes mineurs.

3°. La mélodie. Il est très-important de déterminer si le chant doit se développer d'une manière lente , uniforme & grave , ou inégale & précipitée ; si les rapports dans les modulations doivent être plus ou moins rapprochés , & ordonnés avec clarté ou avec une irrégularité apparente ; si le chant doit être rendu par des notes soutenues ou variées avec des ornemens simples ou composés & riches , &c. Je doute qu'on puisse indiquer à cet égard tout ce qui doit fixer l'attention du compositeur.

4°. Le mouvement. Il s'agit ici des mouvemens égaux ou inégaux , lents ou pressés ; de la marche uniforme , grave , précipitée ou variée

alternativement dans les différentes parties , & souvent aussi du contraste à observer dans les morceaux à plusieurs dessins.

5°. Le rythme. Les périodes & leurs phrases sont longues ou courtes , égales en mesures ou inégales.

6°. L'harmonie , ou l'art d'ordonner les sons pour en former des accords. Ici il faut observer la manière d'obtenir des rapports simples ou variés , faciles ou compliqués ; la progression de ces rapports par des transitions dont le nombre ne peut se calculer ; la lenteur ou la rapidité des transitions ; la plénitude ou la sécheresse , la clarté ou l'obscurité , la pureté de l'harmonie ou son désordre , qui souvent n'est qu'apparent.

7°. Le choix des voix. Différens effets de l'emploi des voix aiguës , moyennes ou graves , & de leur réunion artistement ménagée.

8°. Le choix des instrumens. Chaque instrument a un caractère & une qualité de sons qui lui sont propres ; on doit donc les employer avec discernement.

9^o. Le forte & le piano avec les différens genres de nuances que le musicien habile y peut mettre.

Les observations suivantes expliqueront peut-être, comment avec ces moyens le compositeur peut peindre les sentimens & les mouvemens de l'ame.

1^o. Toutes les affections de l'ame sont intimement liées à de certains mouvemens relatifs qui, s'opérant dans le système nerveux les entretiennent & les fortifient. Et ces mouvemens ont non-seulement lieu dans le système nerveux lorsque les affections analogues de l'ame les excitent ; mais elles existent également lorsque l'impression correspondante est produite sur les sens. L'action est réciproque, & la même route qui va de l'ame au corps, reconduit du corps à l'ame. Rien n'ébranle si fortement les nerfs que les sons, & la nature s'en sert principalement pour produire cette sympathie, qui existe entre les animaux d'une même espèce. Le cri plaintif de l'animal souffrant produit dans le nerf de celui qui ne souffre pas un semblable ébranlement, qui réveille dans son

ame une affection pareille , qu'on nomme pitié. La même observation s'applique à la joie qu'on partage avec un autre.

2^o. Chaque espèce d'affections se distingue par la richesse & l'abondance des idées qui s'y réunissent ; par le plus ou le moins de diversité entr'elles ; par leurs rapports plus ou moins éloignés , qui en rendent la perception ou l'examen facile ou difficile ; par une succession lente ou rapide des idées ; par les intervalles plus ou moins grands des idées intermédiaires ; par l'uniformité , la célérité ou l'irrégularité dans cette succession ; &c.

Par exemple , les idées sublimes sont d'une perception plus difficile , parce que leur développement est lent ; les idées agréables sont faciles à saisir , à cause que leur marche est vive & animée , sans de grands écarts ; l'animosité & la terreur s'efforcent à pénétrer subitement à travers une foule d'idées incohérentes , mais avec des interruptions marquées ; la mélancolie , au contraire , parcourt lentement & avec une espèce

de complaisance une suite d'idées presque uniformes & très - liées entr'elles.

Ces observations servent à expliquer :

1^o. Comment la musique peut peindre & imiter les mouvemens de l'ame. Elle choisit des sons dont l'action sur les nerfs est conforme à l'impression d'un sentiment donné ; l'instrument qu'elle emploie , le son grave , aigu ou doux , le mouvement & le mode , tout doit concourir au même but. Si avec une sensibilité ordinaire on ne peut se défendre d'une douce mélancolie en entendant les sons plaintifs de l'harmonica de Francklin ; les timbales & la trompette réveilleront dans l'ame de l'auditeur l'idée d'une fête noble & majestueuse , ou du courage des guerriers. La joie s'exprime par les sons aigus ; les sentimens doux & tendres par les sons moyens ; & les sons graves conviennent aux situations tristes , terribles & lugubres. Dans ce vers : *Sacri orrori, ombre felici !* Haste , après avoir fait descendre le chant dans les trois pre-

miers mots , ne l'élève que dans le dernier.

Mais la musique peindra les sentimens de l'ame avec plus de succès encore , si , par un choix heureux & sage du mode , de la mélodie , de l'harmonie , du mouvement , du travail des instrumens , elle parvient à renforcer , par les analogies dont j'ai parlé plus haut , les ébranlemens relatifs du système nerveux , dans leur succession naturelle. Une harmonie plus ou moins riche , facile ou compliquée ; la marche de la mélodie dans des rapports plus ou moins déterminés ; la lenteur , la rapidité , l'uniformité ou le désordre apparent du mouvement , sont autant de moyens que la musique emploie alors avec succès.

2^o. Ceci explique pourquoi la peinture des sentimens réussit le mieux en musique ; car ici tous les moyens sont réunis , concentrés & dirigés vers le même but. Il n'en est pas de même lorsqu'il s'agit de peindre les objets qui font naître les sentimens. La musique ne peut indiquer ces objets que par des ressemblances

foibles , isolées & éloignées ; tandis qu'une foule de ressemblances plus déterminées lui servent à peindre les sentimens.

3°. Malgré cela , on trouvera également la raison pourquoi cette peinture des sentimens même doit être imparfaite. J'ai observé plus haut , que le sentiment ne peut être indiqué d'une manière individuelle , à moins d'une exacte représentation de l'objet qui le produit ; mais en cela les moyens de la musique sont insuffisans. Par leur réunion elle ne peut indiquer les sentimens que d'une manière générale ; toutes les idées individuelles ; qui tiennent uniquement à l'objet même , apperçu & examiné sous tous ces rapports , ne pouvant être rendues , parce que la musique ne sauroit indiquer ces qualités & ces rapports particuliers.

D'après ces deux dernières observations , qui me paroissent justes & convaincantes , on peut établir les règles suivantes :

I. Le musicien doit plutôt peindre les sentimens que les objets qui les produisent ; il doit s'attacher à la pein-

ture de l'état où l'ame, & avec elle le corps, se trouvent en examinant une chose ou un événement, plutôt que la chose & l'événement même; car chaque art ne doit exécuter que ce que ses moyens lui permettent. Au lieu de peindre une tempête, il faudroit que le musicien s'attachât plutôt à la peinture des mouvemens que l'ame éprouve pendant ce grand spectacle de la nature, parce qu'il y réussira plus facilement; quoique ce phénomène, par ses effets sur le sens de l'ouïe, puisse, en quelque façon, être imité en musique. Par cette raison, la tempête dans la chasse de Hiller est infiniment préférable à celle de Philidor.

Une autre preuve, à mon avis, sert à établir la justesse de cette règle. La musique étant uniquement faite pour remuer la sensibilité, & ce but étant le seul de ses efforts, il arrivera toujours que le compositeur, en voulant peindre un objet, excitera des sentimens que l'ame se plaira à entretenir; mais lorsque la chose ou l'événement sera l'objet de son imitation, alors l'ame sera forcée

de passer rapidement d'un sentiment à un autre , & toute la filiation de ses idées sera interrompue.

La seconde règle est que le compositeur ne doit pas peindre une suite de sentimens qui dépendent d'une série d'événemens ou de réflexions , & dont la succession est incompréhensible ou contradictoire ; à moins que la pensée n'embrasse également la série de leurs causes. Je vais m'expliquer plus clairement. Supposons qu'un récitatif de Haffé , avec le plus riche accompagnement , ou plutôt un duodrame de Benda soit exécuté par l'orchestre seul sans les paroles ; les morceaux écrits avec le goût le plus pur paroîtront des productions d'un malade en délire. La raison en est , sans doute , parce qu'on aura ôté de l'ensemble la suite des idées ou des événemens nécessaires pour expliquer la suite des sentimens qui en dépendent. Ne fera - ce pas la même chose , si un compositeur , comme plusieurs l'ont déjà essayé , cherche à placer dans l'ouverture d'un opéra toute la suite des sentimens qu'il se

propose de développer dans le cours de la pièce (1) ? D'après cette observation , les ouvertures du *Déserteur* & de *La Belle Arsene* de Monfigny, si

(1) L'auteur a raison , lorsqu'un compositeur cherche à entasser dans l'ouverture d'un opéra la peinture des sentimens qui doivent affecter les personnages dans le cours de la pièce , & plus encore lorsqu'il y place au hasard des traits de chant , qui reviennent ensuite dans les situations intéressantes. Une pareille ouverture , à moins d'être excessivement longue , n'offrira que des phrases morcellées & disparates dont la réunion , peut-être impossible , ne produira jamais un bel ensemble. Mais je suppose que l'auteur ne prétend pas proscrire ces ouvertures , par lesquelles le compositeur cherche à préparer le spectateur aux sentimens dont il doit être affecté. Par un heureux choix du mode , du ton , du mouvement & du rythme , une ouverture peut annoncer le sujet d'un opéra , ainsi que l'orateur sacré ou profane annonce par l'exorde le sujet qu'il se propose de traiter dans son discours. Des ouvertures conçues d'après ces principes & liées au sujet , seront toujours préférables à ces symphonies insignifiantes , qu'on peut exécuter indifféremment au concert ou au spectacle ; mais qui là , bien loin d'intéresser le spectateur , le fatiguent souvent par un luxe musical mal entendu. Pour appuyer mon assertion , il suffira de citer les ouvertures des deux *Iphigénies* & de *l'Alceste* du chevalier Gluck : leur effet constant au théâtre & le jugement que tous les connoisseurs en ont porté , me dispensent de toute autre preuve à cet égard. *Note du Traducteur.*

admirées par beaucoup de personnes , m'ont toujours paru déplacées.

Une symphonie , une sonate & chaque morceau de musique qui n'est soutenu ni par les paroles , ni par la pantomime , pour ne pas être seulement un bruit harmonieux ou une suite de sons agréables , doit présenter le développement d'une passion , & offrir une succession de sentimens , tels qu'ils naissent sans effort dans une ame abandonnée à elle-même , tranquille , & libre de toute impression étrangère. S'il m'étoit permis de présumer ici une théorie des différentes filiations des idées & de leurs lois , dont personne n'a encore parlé , je crois , je dirois que les idées ne doivent se suivre que d'une manière lyrique.

Je passe au principal objet de votre demande , c'est-à-dire , aux règles à établir pour la composition du chant. Il faut ici distinguer le chant de l'accompagnement. Quant à cette partie de l'art musical , tout ce que j'en ai à dire ici se réduit à la différence qui existe entre l'expression & la peinture musicale , qu'on a observée de

puis long-temps , mais qu'on n'a peut-être jamais bien développée.

Une simple idée sans aucun rapport à nos besoins , la froide image d'une chose , telle qu'elle est , sans l'indication si elle est bonne ou mauvaise & si elle peut favoriser ou contrarier nos inclinations , n'est pas une pensée digne d'intéresser les beaux arts. Un poète délicat & vraiment inspiré n'en offrira jamais de pareilles au musicien. On doit donc distinguer deux choses dans chaque pensée poétique , ou plutôt musico-poétique : la représentation de l'objet , & l'idée de son rapport à nos besoins ; c'est-à-dire , autant que cet objet excite l'estime ou le mépris, l'amour ou la haine , la colère , la crainte , la joie , le desir ou la terreur.

En un mot , deux choses doivent être distinguées dans une pareille pensée ; je les nommerai *l'objectif* & *le subjectif*.

Afin de prévenir toute confusion dans les idées & toute fausse interprétation , j'avertis que ce qui étoit originairement subjectif peut devenir objectif. La représentation d'un sentiment , soit qu'il appartienne à nous

mêmes ou à un autre , peut être la cause d'un nouveau sentiment , souvent différent ou même tout-à-fait opposé. La joie d'un autre peut exciter ma colère ; je puis m'attrister en découvrant en moi un secret attachement à quelque chose que désapprouve ma raison. Dans ces cas , la joie & l'attachement sont l'objectif , & la colère & la tristesse le subjectif.

La représentation de l'objectif s'appelle peindre dans la musique vocale ; rendre le subjectif n'est plus *peinture* , mais *expression*.

Au fond l'un & l'autre semblent se confondre dans la définition que nous avons donnée plus haut de la peinture musicale. L'expression pourroit s'appeler la peinture du subjectif ou du sentiment. Cependant je ne voudrois pas me servir de ce mot , parce que le sentiment n'est pas toujours le subjectif , c'est-à-dire , l'affection actuellement dominante de l'ame. J'ai dit plus haut que le subjectif peut devenir objectif , je dirai donc également que l'expression peut devenir peinture ; savoir , lorsqu'un sentiment en cause un autre.

Le compositeur peint en exprimant le premier, ou lorsqu'un objet a coutume de produire tel ou tel sentiment; ou lorsque, dans un cas donné, ce même objet produit un sentiment différent ou opposé, le compositeur s'attachant au subjectif, peint & n'exprime pas.

Je me flatte que ces réflexions déterminent & expliquent suffisamment la règle répétée si souvent : Que le compositeur dans la musique vocale doit exprimer & non pas peindre.

Cette règle n'a pas besoin de preuves ; car , 1^o. si l'objectif n'est pas par lui-même subjectif, c'est-à-dire, une chose étrangère, alors conformément aux observations dont il a été question plus haut, le compositeur qui préféreroit la peinture à l'expression, s'attacheroit précisément à rendre l'effet que ses moyens ne peuvent atteindre. Et quand même l'objectif seroit originaiement subjectif, il seroit ridicule de vouloir peindre de préférence un sentiment secondaire, & de négliger celui qui domine, & qui s'est emparé de toutes les facultés de l'ame.

2^o. Que doit être le chant, si ce n'est la déclamation la plus animée,

la plus vraie & la plus passionnée ? Mais dans la passion que cherche l'homme en élevant la voix ? qu'est-ce qui l'intéresse le plus ? Certainement ce n'est pas de faire connoître la nature & les qualités de l'objet qui excite sa passion , mais de suivre les élans que lui inspire cette même passion , de la communiquer en la répandant sur tout ce qui l'entoure. Le ton de sa voix , le mouvement des muscles de son visage , tous les gestes & toutes les attitudes de son corps annoncent la passion dont il est agité.

Ainsi l'expression seule remplit le but du chant , & la peinture le détruit.

Mais, dira-t-on peut-être, la peinture & l'expression ne peuvent-elles pas se confondre quelquefois ensemble ; c'est-à-dire, la peinture de l'objectif ne peut-elle pas devenir l'expression du subjectif ; & même l'expression de celui-ci ne peut-elle pas souvent avoir lieu sans la peinture de l'autre ?

En effet , cela arrive si souvent que je serois tenté d'établir la règle : *Dans la musique vocale le compositeur ne doit pas peindre , mais exprimer , de la manière suivante : Dans la mu-*

sique vocale le compositeur doit se garder de peindre contre l'expression ; car il ne fait pas une faute en peignant ; il le peut & le doit ; mais il pèche en se trompant dans l'objet qu'il falloit peindre , & dans la situation où la peinture devoit être placée.

Cette connoissance est fondée sur une différence dans nos sentimens , qui peut-être n'a pas été assez remarquée. Je ne saurois l'indiquer plus clairement , qu'en disant que dans une espèce de sentimens le subjectif se transforme & se perd dans l'objectif ; que la passion n'est satisfaite que lorsque l'objectif est embrassé en tous sens autant qu'il est possible ; que dans la seconde espèce de sentimens le subjectif & l'objectif sont opposés entre eux ; & qu'il suffit à la passion que l'ame soit mise dans un état entièrement opposé à la nature de l'objet. Cette différence donnant une autre classification des sentimens qu'on n'en a faite jusqu'à présent , je risquerai une nouvelle dénomination , afin de m'exprimer avec plus de concision : j'appellerai donc la première espèce *sentimens homogènes* , & la seconde , *sentimens hétérogènes*.

Des exemples expliqueront mes idées. L'admiration d'un objet grand & élevé est un sentiment homogène. Le sujet qui admire cherche à s'élever jusqu'à la nature & aux qualités de l'objet admiré. Home dit : « Lorsque » l'esprit est occupé de grands objets , » la voix devient pleine & la poitrine » se dilate. Des pensées sublimes font » élever la tête , la voix & les bras. » Le sujet cherche par toutes sortes » de moyens à imiter l'objet ».

Il en est autrement de l'adoration & du respect. Ici le sujet se met en opposition avec l'objet. Le sentiment de sa faiblesse , de son abaissement , de sa petitesse , de ses imperfections , lui fait incliner la tête ; la voix baisse & les bras tombent.

Les mêmes effets ont lieu relativement à la crainte. La force , la grandeur qu'on remarque dans l'objet , sont dirigés vers le sujet : plus l'un est puissant & élevé , plus l'autre sent sa faiblesse & rentre dans le néant ; par conséquent , plus la peinture de cet objet sera majestueuse & parfaite , & plus l'expression sera petite , faible & rampante.

De-là on peut déduire cette règle : que dans les sentimens homogènes la peinture produit l'expression , tandis que dans les sentimens hétérogènes elle la détruit.

Mais pourquoi le compositeur ne doit il pas se livrer à la fougue de son imagination , même lorsqu'il lui est permis de peindre ? Je rapporterai ici , sans preuves , les précautions qu'on doit observer en suivant la règle que je viens d'établir , car je me flatte que la preuve en est déjà donnée dans ce qui précède.

1^o. Un objet qu'on veut peindre peut avoir plusieurs attributs dont la musique peut s'emparer ; le compositeur doit être attentif à ne choisir que ceux qui entrent dans la série des idées dont l'ame s'occupe. Par exemple , suivant une liaison donnée dans les pensées , l'idée de la mer ne peut laisser appercevoir que sa profondeur , son étendue & ses périls ; ce seroit une faute manifeste contre l'expression , si dans ce cas on vouloit peindre la douce agitation des flots. Si ma mémoire n'est pas infidelle , je crois que Haffé , dans son air de Sainte - Hélène ,

lène , est tombé dans cette faute. L'extension que dans ces vers :

„ *Questo è il suol ; per cui passai*

„ *Tanti regni è tanto mar.*

il a donné à ce dernier mot , exprimé , suivant la méthode italienne , une douce ondulation , à laquelle il étoit impossible que son personnage pensât. En général , dans ce passage il ne falloit nullement peindre cette idée. Il est incroyable combien de fois la routine pitoyable des Italiens a fait manquer l'expression à nos plus habiles compositeurs.

2°. Si l'idée n'a qu'un seul attribut propre à la peinture musicale , qui ne mérite aucune attention dans la série donnée des sentimens , le compositeur doit éviter toute imitation & se borner uniquement à la déclamation simple.

3°. Dans la série des idées il doit examiner l'importance de chacune , & déterminer le tems & le degré d'intérêt avec lesquels l'ame peut s'en occuper ; afin de savoir jusqu'où il peut la peindre , si le cas se présente où la

peinture devient expreffion. Si au lieu de l'idée principale qui fixe l'ame entière, & dans laquelle fe réuniffent toutes les idées fecondaires , il s'attache à peindre de préférence une de celles-ci, alors il pèche auffi lourdement , que s'il plaçoit un faux accent. Bien plus , comme une peinture muficale ne paffe pas avec la même rapidité qu'un feul fon , cette faute devient encore plus défagréable par fa durée.

4^o. La plus grande faute contre l'expreflion feroit , fi le compositeur au lieu de peindre l'idée ne peignoit que le mot ; s'il cherchoit à exprimer une idée détruite par le fens des paroles ; s'il s'attachoit uniquement à l'image , à la métaphore , fans s'occuper de la chofe. --- Mais de pareils avertissemens font fupflus ; car tout eft perdu pour ceux qui peuvent fe tromper auffi groffièrément.

J'ajoute encore quelques réflexions pour répondre d'avance aux objections que vous pourriez me faire.

D'abord , il peut arriver que dans des fentimens hétérogènes la peinture devienne accidentellement l'expreflion ; comme , par exemple , dans l'objet de

la vénération , soit , par l'humilité , la douceur , ou la soumission d'un saint ; ou dans l'objet de la crainte , soit par le danger qui accompagne l'obscurité , ou par un bruit sourd , éloigné & continuel ; alors le compositeur ne pourra pas choisir une autre expression que celle qui peint également l'objet.

2^o. Il se peut que la peinture d'une circonstance secondaire qui ne devroit pas être considérée dans la série des idées , soit favorable à l'expression , ou au moins ne la détruise pas. Dans l'air de l'oratorio déjà cité :

Del calvario già forger le cime

Veggio altere di tempio sublime

E i' gran duci del rè delle sfere

Pellegrini la tomba adorar.

Hasse a employé une pareille peinture dont au moins mon goût n'a pas été blessé. Il peint l'arrivée de ces grands chefs par une phrase de marche brillante & majestueuse , à mon avis très-convenable au sentiment sublime & joyeux qui doit dominer dans l'ensemble de l'air. Dans tous les arts le génie se permet de pareils écarts apparens des règles ordinaires , & les

critiques feroient mal de les reprendre. Mais on auroit également tort de permettre qu'un homme de génie bleffât toutes les règles. Plus il aura de génie , & plus il sera fidelle aux règles reçues ; il s'écartera seulement de celles qui seront vagues & indéterminées. En effet , on observe dans tous les arts ce rapport entre leurs théories & leurs productions , que la théorie sert moins à perfectionner les ouvrages , que ceux-ci ne servent , à déterminer la théorie.

Ce qui me reste à dire de l'accompagnement des instrumens se réduit à observer que le compositeur est infiniment plus libre de peindre dans cette partie , que dans celle du chant. Aussi les plus grands maîtres ont ils cherché dans les accompagnemens des airs , & sur-tout des récitatifs , à prolonger non seulement l'expression du sentiment , mais à la fortifier par la peinture de l'objet qui le produit.

Dans un air d'un oratorio allemand , Graun a placé dans l'accompagnement une peinture magnifique de l'arrivée du juge terrible de la vallée de Josaphat. Ce n'est pas là une faute ; mais c'en est une ,

d'avoir aussi placé cette peinture dans la partie du chant.

Au reste , la peinture musicale doit se borner à rendre par les accompagnemens les attributs les plus essentiels de l'objet qui agissent sur l'ame , & elle ne doit pas contrarier l'expression au point de détruire le sentiment plutôt que de le fortifier. Cela arriveroit , si , par exemple , une série d'idées sérieuses étoit interrompue par une peinture comique. Un compositeur moderne ou plutôt devenu célèbre depuis peu de tems , & d'ailleurs très-habile , a souvent péché en cela. Lorsque dans une pièce d'un style élevé & sérieux , on entend rendre les battemens du cœur par un accompagnement en *pizzicato* , ou le sifflement des serpens imité par les violons , il en résulte le plus mauvais effet du monde.

Les règles que je viens de tirer de ces réflexions pourroient s'appliquer à la déclamation & à la pantomime , si une pareille discussion n'étoit pas déplacée dans cette lettre (1) ; car elles

(1) L'auteur a depuis appliqué ces idées à la pantomime , dans un excellent ouvrage sur cette matière , en deux volumes in-12 , dont nous nous proposons de donner une analyse dans la suite. *Note du Traducteur.*

peuvent fervir à tous les arts d'imitation où il s'agit de mettre de l'énergie. Cependant cette application se fera facilement du moment qu'on aura la moindre idée de ces arts , & des moyens qu'ils peuvent employer. K



D E

LA RÉSONNANCE

D E S

CORPS SONORES,

PAR M. l'Abbé DOMINIQUE TESTA,

Professeur de Logique & de Méthaphysique au Collège Romain,
à Rome (1).

TRADUIT DE L'ITALIEN.

1°. **J**E ne crois pas que l'acoustique offre un phénomène plus curieux & plus singulier que celui de la résonnance des corps sonores. Qu'en faisant résonner une corde on entend, outre le son principal de la corde entière, celui de son octave, ainsi que celui de sa douzième & de sa dix-septième majeure; c'est-à-dire, celui

(1) Cette pièce est adressée, en forme de lettre, au père G. Sacchi, barnabite, professeur d'éloquence au collège impérial des Nobles, à Milan.

de l'octave de fa quinte , & celui de la double octave de fa tierce majeure , est un fait si bien prouvé par de nombreuses expériences , & confirmé par l'autorité de tant de grands hommes , que personne , pas même le physicien le plus scrupuleux , ne peut plus en douter aujourd'hui (1).

(1) Outre les sons dont il est question ici , Rameau prétend en avoir entendu un autre à-peu-près égal à celui que rendroit la septième partie de la corde ; & l'expérience a prouvé que le son de cette septième partie est un *si* bémol , environ un quart de ton plus bas que le *si* bémol de la tierce mineure du *sol*. Mais Rameau négligea & rejetta , comme ne s'accordant pas bien avec son système , ce son , auquel il donna le nom de *son perdu*. Cependant dans le *Journal de Physique* de M. l'abbé Rozier , du mois de Février 1776 , on trouve l'expérience faite à Paris par quelques professeurs de musique , qui , ayant baissé d'un quart le ton d'un clavecin , ou environ , le *si* bémol de la tierce mineure du *sol* ; & l'ayant ensuite fait résonner ensemble avec l'*ut mi sol ut* , ils trouvèrent non-seulement que *si* bémol ne faisoit pas dissonance ; mais qu'il y avoit même dans cet accord quelque chose de plus doux , de plus flatteur pour l'oreille , que dans l'accord parfait majeur *ut mi sol ut*. On invite ces Messieurs à répéter cette expérience , laquelle , si elle réussissoit bien , pourroit leur suggérer peut-être un moyen de perfectionner de plus en plus la musique italienne , qui a si fortement réveillé l'admiration & la jalousie des autres nations.

Mais autant ce phénomène est certain , autant sa cause nous est encore inconnue ; & quoique plusieurs savans illustres aient souvent essayé de découvrir cette cause , toutes leurs recherches , à cet égard , ont été vaines jusqu'ici , du moins autant que je le sache. Ne regardera - t - on pas par conséquent comme une entreprise trop hardie de ma part , de vouloir jeter quelque lumière sur un objet qui a exercé inutilement l'esprit de tant de philosophes , & que , par cette raison , on considère comme ne pouvant jamais être expliqué ? Quoiqu'il en soit , je vais tâcher d'exposer , le mieux qu'il me sera possible , mes conjectures sur cette matière , dont personne ne pourra mieux apprécier la valeur , ni mieux appercevoir les conséquences que vous , Monsieur , qui nous avez donné tant de beaux traités sur la théorie de la musique , & qui peut-être nous en réservez encore quelques-uns. Permettez néanmoins qu'avant de vous parler de mon opinion sur l'origine des sons harmoniques que rend dans un même tems un corps sonore , je vous expose en peu de mots

le systême de Sauveur & celui de Mairan , tous deux , comme vous le savez , membres illustres de l'académie royale des sciences de Paris.

2°. Le premier pensoit qu'en faisant résonner une corde sonore , toutes les parties n'en vibrent point également ; mais qu'il y'en a qui , pendant la vibration , demeurent immobiles ; lesquelles parties immobiles , dans le tems que le reste de la corde résonne , il appelle *Nœuds*. Or , comme on le voit , ces nœuds divisent la corde en autant de parties ou de petites cordes vibrantes , qui , en frémissant , forment des sons d'un accord parfait avec le son principal , c'est-à-dire , son octave , l'octave de sa quinte , & la double octave de sa tierce majeure. Voilà comment Fontenelle a rendu compte d'une manière satisfaisante , avec sa précision & sa clarté ordinaires , du systême de Sauveur (1). Mais si cela n'a pas lieu dans la nature , comme il est facile de s'en convaincre , que fau-

(1) Mémoires de l'Académie Royale des Sciences de Paris , année 1701.

dra-t-il alors penser des nœuds de Sauveur ; & quelle cause pourra-t-on jamais imaginer qui puisse rendre immobiles quelques parties d'une corde vibrante , tandis que toutes les autres frémissent ? Comment se pourra-t-il faire que la vibration des premières parties ne se communique pas aux secondes ? Qui est-ce qui pourra jamais empêcher cette propagation de mouvement ? Et lorsque la vibration imprimée à une corde trouve quelque obstacle à se propager dans le reste de cette corde par le premier nœud qui la retient & la repousse , de quelle manière faut-elle , pour ainsi dire , par-dessus ce nœud , pour se communiquer au reste des parties vibrantes ? En un mot , ce n'est pas le frémissement de la corde entière qui produit le son , mais la vibration de toutes les parties qui en composent la totalité. Si donc par le moyen des nœuds de Sauveur , on divise une corde en autant de cordes des différentes longueurs dont on a besoin pour former les sons harmoniques , du son principal de la totalité de cette corde ; il est clair

qu'il doit y avoir un nœud au milieu de la corde pour qu'elle produise l'octave, & un autre nœud au tiers de la corde, pour qu'elle fasse entendre l'octave de la quinte. Parconséquent la partie qui se trouve dans le tiers de la corde doit absolument rester immobile pour former l'octave de la quinte, & doit éprouver un frémissement pour qu'elle puisse produire l'octave du principal son. Mais il est impossible que la même partie d'une corde soit en même tems immobile & en vibration ; parconséquent on ne peut pas expliquer la résonnance des cordes sonores par le moyen des nœuds de Sauveur. Je ne comprends pas comment il peut y avoir des gens qui ne se rendent pas à l'évidence de cet argument ; tandis que cette réflexion pouvoit même servir à indiquer à ceux qui ont voulu répéter les expériences sur les nœuds, la résistance de l'air qui environne la corde. Cette résistance de l'air, quelle qu'elle soit, ne peut, dans un même tems donné, ôter & laisser son mouvement à une partie de la corde. Elle pourroit tout au plus diviser la corde

même en raison subduple de sa longueur comme l'a fort bien démontré Mairan (1) ; division de laquelle résulteroit , non la tierce & la quinte , mais seulement l'octave de l'octave. Il est donc inutile d'avoir recours aux nœuds chimériques de Sauveur , pour résoudre le problème de la résonnance des corps sonores.

3^o. Mais je ne veux pas dissimuler une difficulté qui se présente ici. La présence de ces nœuds , pourrât-on me dire , que vous rejettez comme chimériques , est démontrée par une expérience certaine , & se trouve par conséquent prouvée par la nature même. Voici l'expérience dont on veut parler. Par le moyen d'un obstacle on divise telle corde qu'on veut en deux parties commensurables entr'elles ; mais il faut que cet obstacle soit foible , & tel qu'il n'empêche point la communication des vibrations d'une partie de la corde à l'autre. Qu'on approche , par exemple , une plume au tiers d'une corde , de ma-

(1) Voyez les Mémoires de l'Académie Royale des Sciences de Paris , année 1737.

nière que non-seulement la plume touche la corde , mais qu'elle la presse & la force de sortir un peu de sa situation naturelle. Si dans cet état on fait frémir la corde , elle rendra non le son de la totalité , mais celle de la plus petite partie , c'est-à-dire , l'octave de sa quinte. Le plus singulier est , que non-seulement la tierce partie de la corde , mais aussi les deux autres tiers font entendre cette même octave , chose qui certainement doit paroître incroyable. Or , il n'est pas possible que , toutes choses d'ailleurs égales , deux cordes , dont la longueur de l'une est double de celle de l'autre , forment le même son ; il faut donc qu'au milieu de cette partie qui a le double de la longueur de l'autre il y ait un nœud qui la partage en deux parties ; & alors la totalité de la corde étant divisée en trois parties égales par le moyen de l'obstacle & par celui du nœud , il n'est pas surprenant qu'elle produise des sons qui soient tous à l'unisson de l'octave de sa quinte. Si l'on porte l'obstacle au quart de la corde , les trois autres parties feront entendre

la double octave du son principal ; ce qui ne pourroit pas avoir lieu si la corde ne formoit point de nœuds à chaque quatrième partie de sa longueur. Or, si, comme le dit le Dante, l'expérience est :

Ce qui fait que le vrai se distingue du faux (1),

qui est - ce qui sera assez hardi , assez obstiné pour oser douter de la présence de ces nœuds ? Mais il y a plus ; si aux points de la corde où j'ai dit que se forment les nœuds on met des petits morceaux de papier , ils resteront immobiles pendant que la corde est en vibration ; tandis qu'on les voit bientôt sauter en l'air quand on les place aux autres endroits de la corde , que Sauveur appelle *Ventres* : preuve évidente de la parfaite immobilité , dans laquelle restent quelques parties de la corde , dans le tems que toutes les autres se meuvent plus ou moins rapidement.

4°. Mais , selon moi , cette expé-

(1) *Quella, che il ver dalla bugia dispaja.*

rience ne sert que fort peu, ou même point du tout, à ceux qui veulent expliquer la résonnance des corps sonores par les nœuds de Sauveur. Pour en être convaincu, on n'a qu'à réfléchir : premièrement, que dans l'expérience dont il est ici question, ces nœuds ont, ou du moins semblent avoir, une origine qui est la même que celle de l'obstacle par lequel on a divisé la corde. Mais d'où vient qu'on trouve ces nœuds dans les cordes qui n'éprouvent aucun obstacle ? L'air de l'atmosphère tiendrait-il par hasard lieu d'un pareil obstacle ? Ce problème a déjà été mis en avant. Cependant l'air presse également toutes les parties de la corde ; de sorte qu'une pareille pression ne peut pas être cause que la corde se divise ni d'une manière, ni d'une autre. Et si l'on prétendoit que la pression de l'air puisse occasionner un semblable effet, elle ne pourroit diviser la corde qu'en raison subduple, ainsi que je l'ai déjà remarqué plus haut. Secondement, l'obstacle & les nœuds qu'il produit divisent la corde en autant de parties égales, qui rendent
toutes

toutes le même son. Mais dans les cordes qu'on laisse libres la chose ne peut pas se passer de même ; car puisque ces cordes libres rendent des sons différens, elles devroient rester divisées en parties inégales. Troisièmement, l'obstacle & les nœuds dont il a été question dans l'expérience susmentionnée plus haut, en produisant un autre son, éteignent le son principal ; tandis que dans les cordes libres, non-seulement le son de la totalité de la corde ne se trouve pas éteint, mais se fait même entendre d'une manière plus forte & plus distincte que les autres. Enfin, que diriez-vous si j'osois nier que dans la corde que l'on a gênée par un obstacle il se forme ensuite les nœuds dont nous parlons ? Prétendriez-vous m'en convaincre par les petits morceaux de papier ? Mais comme cette expérience n'est pas difficile, & qu'il ne faut pas la répéter souvent, ni avoir une grande pratique pour l'exécuter, vous pourrez facilement la faire pour votre amusement, & vous convaincre par là que les morceaux de papier qui devroient demeurer immobiles, sautent ainsi

que les autres , & démentent par conséquent tout ce qui a été avancé sur ce sujet par Sauveur & par ses partisans.

5°. Comment donc peut-il se faire , demanderez - vous , que deux bouts d'une corde , dont l'un a le double de la longueur de l'autre , rendent le même son ? Je vais vous le dire. Il est vrai qu'une corde dont la longueur est double de celle d'une autre , ne peut rendre toutes choses d'ailleurs égales , que l'octave grave de cette corde , à cause qu'elle ne peut vibrer qu'une fois dans le même tems que l'autre éprouve deux vibrations. Mais si par hasard la première corde étoit obligée de vibrer , dans un tems donné , autant de fois que la seconde , qui est-ce qui ne s'apperçoit pas que ces deux cordes se trouveroient alors à l'unisson ? Or , voilà justement ce qui doit avoir lieu dans une corde qu'on aura divisée en parties inégales. La partie mineure de cette corde frémissant avec plus de vitesse que la partie majeure , force cette dernière à suivre son mouvement , c'est-à-dire , à former des vibrations

Isochrones aux *fiennes*. Peut-être n'est-ce pas une loi fondamentale dans la dynamique , qu'un corps venant à rencontrer un autre dont le mouvement est plus lent que le sien , le presse & lui communique toute la quantité nécessaire de sa propre vitesse , pour qu'ils se meuvent ensuite ensemble comme s'ils ne formoient qu'un seul & même corps ? Les théorèmes des cordes qui vibrent *librement* ne peuvent donc pas s'appliquer aux cordes , qui , par une cause étrangère quelconque , sont forcées à une vibration différente de celle qu'elles éprouveroient si on les abandonnoit à leur nature. Et voilà , si je ne me trompe , la manière dont , sans recourir aux nœuds de Sauveur , on peut expliquer un phénomène sur lequel je me suis arrêté plus longtemps que je ne l'aurois dû.

6°. L'illustre Mairan , convaincu également du peu de fondement des nœuds de Sauveur , a voulu attribuer cette résonnance des corps sonores à l'élasticité plus ou moins grande des particules de l'air. Une corde qu'on fait résonner , dit-il , ne rend

proprement qu'un seul son ; mais la
 corde d'air qui est à l'unisson avec
 elle , en se vibrant heurte & imprime
 ainsi le mouvement aux autres qui
 sont à l'unisson de son octave , ainsi
 que de l'octave de sa quinte , & de
 la double octave de sa tierce ma-
 jeure. Que par conséquent la cause de
 la résonnance des corps sonores ne gît
 point dans ces corps mêmes , où elle
 ne peut se trouver d'aucune manière ;
 mais dans l'air qu'on doit considérer
 comme composé de différentes cordes
 propres à rendre divers sons ; & dont
 chacune , étant mise en mouvement ,
 ébranle alors à son tour ses harmoni-
 ques , & produit ainsi cette douce ,
 & , je dirois presque , cette occulte
 harmonie que les oreilles fines & exer-
 cées entendent quand on fait frémir
 une corde. Voilà , en peu de mots ,
 quelle est l'opinion de Mairan , entiè-
 rement fondée , comme vous le voyez ,
 sur son célèbre système des particules
 d'air , différentes en grandeur & en
 mobilité ; système par lequel il s'est
 hasardé à expliquer la propagation
 distincte de plusieurs sons simulta-
 nés. Mais le règne des systèmes est

de peu de durée ; ils tombent tous bientôt dans l'oubli , & l'on diroit qu'il y a des tems où l'on emploie autant de peines à les renverser , qu'on s'en est donné dans d'autres à les établir & à les défendre. Je n'exposerai pas ici les réflexions que j'aurois à faire sur celui de Mairan ; & je suis loin de croire que je pourrois nuire ou être favorable par mes raisonnemens à un systême de physique que vous avez étudié & dont vous avez fait l'éloge. Mais on ne peut pas dire la même chose de Cramer , d'Euler , d'Alembert , de M. de la Grange & de M. le comte Jordan Riccati , grands philosophes & habiles mathématiciens , qui tous ont attaqué , & , comme il paroît , entièrement détruit , l'un une partie , & l'autre une autre du systême de Mairan. Ce systême étant donc renversé , il faut que les conséquences que cet académicien a voulu en tirer relativement à la résonnance des corps sonores aient eu le même sort. Bien plus ; d'Alembert a démontré que , quand même le systême de Mairan auroit resté intact , on n'auroit jamais pu par son moyen expliquer le

phénomène dont il est ici question ; & les démonstrations de d'Alembert à cet égard ont paru aux yeux des autres mathématiciens , & sur-tout à ceux de M. de la Grange , comme excellentes & incontestables. Je ne répéterai pas ici ce qui a été dit par des personnes d'un mérite aussi éminent. Je m'adresserai seulement à quelques partisans de Mairan , pour leur demander pourquoi en frappant un corps sonore on entend plutôt l'octave de la quinte que la quinte même , & plutôt la double octave de la tierce majeure que la tierce même ? Mairan avoit déjà donné la réponse à cette question ; savoir , que les vibrations du son principal , ainsi que de la quinte & de la tierce majeure sont trop voisines les unes des autres , que par conséquent elles se trouvent confondues & deviennent indiscernables pour l'oreille. Mais si cette raison est bonne dans un cas , elle doit l'être toujours. Comment se fait-il donc que dans les symphonies qu'on joue tous les jours , on distingue très-bien les tierces & les quintes ? D'où vient que le trop grand rapprochement ne

les altère & ne le confond pas alors ? Ajoutons à cela que les sons font l'un par rapport à l'autre comme leur octave , & qu'entre l'unité & les deux tierces il y a le même rapport qu'entre le semi-ton & une tierce. Par conséquent , si l'octave du son principal s'entend , & n'empêche pas qu'on entende aussi l'octave & la distingue de la quinte ; pourquoi le son principal empêcheroit-t-il qu'on entende & distingue la quinte ? Finalement , je dis que , suivant le système de Mairan , le son principal d'une corde seroit accompagné non-seulement de l'octave de la quinte & de la tierce majeure , mais également de la quarte , & que le son de la quarte seroit même plus sensible que le son de la tierce. Voici comme je le démontre. Le son principal est au son de la quarte dans le rapport de 3 à 4 , & au son de la tierce majeure dans le rapport de 4 à 5 ; donc les vibrations du son principal & celle de la quarte se rencontrent & forment consonnance après chaque troisième vibration du son principal ; de même que les vibrations du son principal & de la tierce

majeure se rencontrent & se correspondent avec la quatrième vibration du son principal ; donc le concours des vibrations du son principal & de la quarte est plus voisin & plus fréquent que le concours des vibrations du son principal & de la tierce majeure. Mais le son des cordes harmoniques , produit par le son principal , est , suivant le sentiment de quelques-uns , & particulièrement de Mairan , d'autant plus vif & d'autant plus sensible que le concours de leurs vibrations est plus fréquent , & plus rapproché de celles du son principal ; donc la quarte devrait être entendue , & même plus sensiblement , que la tierce majeure. Et de fait , tous s'accordent à dire que la quinte s'entend plus sensiblement que la tierce , à cause que les vibrations de celle-ci se rencontrent avec les vibrations du son principal , après chaque seconde vibration de ce dernier ; le son principal étant avec sa quinte comme 2 à 3. Or , le son de la quarte n'est pas seulement moins sensible que le son de la tierce , mais il ne se fait même pas entendre du tout. A moins donc

que de vouloir dire que la nature abhorre la quarte , ainsi que quelques philosophes ont enseigné qu'elle a de la répugnance pour le vuide , le système de Mairan ne pourra pas s'accorder avec les phénomènes pour l'explication desquels il l'a inventé , & doit par conséquent être regardé comme défectueux & faux.

7°. D'après ce que je viens de dire , il paroît que M. de la Grange avoit très-fort raison de soutenir que jusqu'à présent on n'a rien avancé de vrai , ni même de vraisemblable sur la résonnance des corps sonores. J'ai donc justement lieu de craindre , que les conjectures que je vais hasarder sur cette matière ne soient regardées comme peu fondées , ou même comme absurdes & extravagantes. Mais quelles qu'elles soient , Monsieur , je les soumets à votre jugement ; persuadé que vous voudrez bien les apprécier à leur juste valeur. Je pense que l'origine de la résonnance des corps sonores est la même que celle des couleurs que , dans l'optique , on appelle *accidentelles*. Par *couleurs accidentelles* , on entend celles qui se

montrent successivement à notre œil , dans le moment qu'un objet fort lumineux cesse tout-à-coup d'en frapper la rétine. Si après avoir regardé quelque tems le soleil , ou quelque autre objet qui réfléchit une grande lumière , on vient à fermer les yeux , on voit tout de suite une couleur blanche , après quoi une couleur jaune , ensuite une couleur rouge , & enfin une couleur bleue , laquelle ayant à son tour disparue , est remplacée par une tache obscure & informe. Or , ce sont ces couleurs blanche , jaune , rouge & bleue , que l'impression vive de quelque lumière produit successivement , qu'on appelle *accidentelles* , pour les distinguer des couleurs *réelles* , c'est-à-dire , de celles qui naissent immédiatement de l'action des objets extérieurs sur l'organe de la vue. On trouve dans les *Mémoires de l'Académie Royale des Sciences de Paris* , de l'année 1743 , une fort belle dissertation de M. le comte de Buffon , sur les couleurs *accidentelles*. Il y en a une autre de M. de l'Epine , dans le dixième volume des *Nouveaux Commentaires de l'Académie de Péters-*

bourg. Giorino a de même traité cette matière ; mais il n'a pas été le premier qui en ait parlé , ainsi que le pense M. le comte de Buffon. Le subtil Mallebranche , dont les ouvrages sont peu lus des modernes , à cause peut-être qu'on ne les comprend guère , avoit déjà fait mention , en 1699 , des couleurs *accidentelles*. Mais quoiqu'il en soit de cela , l'origine de ces couleurs ne doit certainement pas être attribuée à des causes extérieures , puisque , comme je l'ai dit , on ne les apperçoit que lorsqu'on a déjà les yeux fermés. Elles prennent donc leur origine dans les yeux mêmes , & cela de la manière suivante , ainsi qu'on le pense généralement. Le mouvement imprimé aux fibres des nerfs optiques ne cesse pas , comme tout le monde le fait , au moment même que vient à finir l'action qu'elles éprouvent des objets extérieurs. Ces fibres conservent encore pendant quelques tems le mouvement qui leur a été imprimé , & ne le perdent qu'insensiblement. Ce mouvement , qui s'affoiblit peu-à-peu , est précisément ce qui produit le phénomène des

couleurs *accidentelles*. La diversité des couleurs , & des sensations en général , ne vient que du mouvement plus ou moins sensible excité dans les fibres des sens. Mais , que dis-je , la diversité ? Les sensations contraires mêmes n'ont peut-être pas d'autre source que le plus ou le moins de ces mouvemens susmentionnés. Une sensation agréable ne devient-elle pas douloureuse par sa trop grande vivacité ? Et comment est-ce que s'accroît la vivacité d'une sensation , si ce n'est par l'augmentation du mouvement des fibres qui la produisent. Il faut donc regarder comme un fait certain , que c'est le mouvement des fibres optiques , affoibli par degré , qui réveille successivement dans l'esprit les sensations des couleurs nommées plus haut. Or , ne se pourroit-il pas , que ce qu'on reconnoît généralement arriver aux fibres optiques , ait également lieu par rapport aux fibres acoustiques ? Et de même que les nerfs optiques , quoiqu'ils n'aient reçu l'impression que d'une seule couleur , en font néanmoins appercevoir successivement plusieurs ; ne seroit-il pas possible

que le sens de l'ouïe nous fît entendre plusieurs sons , quoiqu'il n'ait en effet reçu l'impression que d'un seul ? En un mot , ne se pourroit-il pas , que les résonnances des corps sonores fussent *accidentelles* , ainsi que le sont les couleurs auxquelles on donne ce nom ? L'analogie , me direz vous , induit souvent en erreur. Cela est vrai ; mais il ne faut pas pour cela la rejeter de la physique. On ne doit pas estimer plus qu'ils ne valent les argumens qu'on tire de l'analogie ; & comme ce ne sont que de simples probabilités , on fait mal de les donner pour des démonstrations. Si l'analogie séduit quelquefois les philosophes , & les fait tomber dans des erreurs , cela ne doit pas , à proprement parler , être attribué à cette manière de raisonner , mais seulement à ceux qui ne savent pas en faire un bon usage. La ressemblance sur laquelle se fonde l'analogie , n'est souvent qu'apparente ; & il n'est pas rare que deux choses qui , sous un certain aspect , paroissent semblables , présentent de grandes disparités , quand on les considère sous mille autres points de vue.

Mais en laissant là l'analogie , dont je ferai néanmoins toujours un grand cas , je dis : que la résonnance des corps sonores devant avoir une cause qui la produit , cette cause se trouve ou dans le corps même qui forme le son , ou dans l'air qui le propage , ou bien dans l'oreille qui le reçoit. Or , il est prouvé jusqu'à l'évidence , par ce qui a été dit plus haut , que cette cause ne peut être ni dans le corps sonore , ni dans l'air ; que par conséquent elle doit se trouver dans l'oreille , de même que la cause des couleurs *accidentelles* est dans l'organe de la vue. Il y a même plus. Si l'on frappe trois cordes qui rendent les sons *mi sol si* , on n'entendra alors qu'un parfait accord mineur ; mais suivant le système des sons simultanés le *mi* en fait entendre le *sol dièse* , le *sol* donne naissance au son *re* , le *si* au *fa dièse* ; de manière que l'oreille est frappé dans le même-tems des sons *re mi , fa dièse , sol , si dièse*. Or , on s'apperçoit bien que ces sons simultanés doivent produire une terrible dissonnance : donc les trois sons susmentionnés , loin de former un doux

accord , feront très-désagréables pour l'oreille ; ce qui certainement n'a pas lieu. Qu'on ne m'allégué pas que la résonnance des harmoniques doit être fort foible , & se trouver couverte par la résonnance des principaux sons ; car quelque foible que puisse être cette résonnance , elle est néanmoins toujours *sensible* ; de sorte que le mauvais effet qui en résulte , doit également être *sensible*. Rameau n'a pas voulu trouver bon l'accord de l'*ut mi sol dièse* , mis en avant par d'Alembert , par la seule raison que l'*ut* faisant résonner le *sol* naturel , ce *sol* feroit dissonnance avec le *sol dièse*. N'est-il pas vrai que Rameau , en mettant cela en question , est tacitement convenu , que la résonnance des harmoniques est en état de détruire sensiblement la bonté d'un accord. Que faudra-t-il donc dire ? Peut-être que l'accord de la tierce mineure n'est pas véritablement un accord ? Mais quelle folie n'y a-t-il pas de vouloir sacrifier le témoignage de ses propres sens , au caprice & à la vanité d'un système ? Pourquoi ne pas dire plutôt tout bonnement que cette réson-

nance ne peut pas nuire à l'harmonie de la tierce mineure , à cause qu'elle n'existe réellement pas ? Finalement , les harmoniques du son principal ne s'entendent point du moment qu'on fait résonner un corps sonore. Et pourquoi cela , je vous prie ? A cause , me donne-t-on pour réponse , que le son principal est du premier moment si fort qu'il couvre & étouffe les autres ; ce qui fait qu'il est nécessaire que ce principal son diminue & s'amortisse pour que les harmoniques , qui sont délicates & fines , puissent devenir sensibles à l'oreille. Mais , répliquerai je , n'est-il pas à croire , que pendant que le son principal diminue de force , les harmoniques s'affoiblissent également ? Et un son ne s'affoiblit-il & ne disparoît-il pas d'autant plutôt , qu'il est plus léger & plus foible. Parconséquent , le son principal qui est plus fort que tous les autres , doit aussi durer plus long-tems ; donc , c'est lorsque le son principal cesse que les harmoniques commencent à se faire entendre ; & cela parce que les harmoniques naissent au moment même que le son principal

cipal vient à manquer ; de même que les couleurs *accidentelles* paroissent après que la couleur *réelle* a disparue , à cause que c'est par son évannouissement qu'elles sont produites. A ces raisons , je joindrai l'autorité des anciens & des modernes. Vous savez que parmi les problèmes d'Aristote touchant la musique , on trouve entr'autres celui-ci : « Pourquoi le » son devient-il plus aigu en s'affoiblissant » ? Les anciens étoient donc persuadés que les sons aigus *n'accompagnoient pas* le son principal , mais qu'ils y *succédoient* ; & que le son principal est celui qui , en se perdant , se transforme en ces sons aigus ; ce qui est exactement aussi ce que je soutiens. Le père Merfenne , dans son livre *De Instrumentis Harmonicis* , en rapportant les expériences qu'il avoit faites sur la résonnance des corps sonores , assure qu'outre la douzième & dix-septième , il a encore entendu la vingt-troisième ; mais savez vous quand ? *Circa finem soni naturalis*. Il est inutile au reste de produire l'autorité du père Merfenne. Tout le monde convient que ce n'est que lorsque le son prin-

principal vient à manquer , que la résonnance en question se fait entendre. Donc , en *supposant* que les harmoniques accompagnent le son principal , on *ne le prouve pas* ; & l'expérience est plus en faveur de mon opinion que du système contraire. Je vous ai maintenant déclaré ce que je pense , concernant l'origine de la résonnance des corps sonores ; savoir , que de la même manière que les couleurs *accidentelles* naissent de la disparition de la couleur *réelle* , les harmoniques proviennent de l'affoiblissement du mouvement donné au tympan de l'oreille par le son principal.

8°. Mais il se présente ici une expérience de M. le comte Jordan Riccati , par laquelle il semble qu'on peut démontrer que la résonnance des corps sonores est réelle , & qu'elle tire son origine du corps sonore même. M. le comte Riccati pense qu'un corps sonore en vibration forme outre le son principal , qu'il appelle 1 , une série de sons qu'il désigne par $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{3}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{5}$, &c. Que ces sons se forment véritablement tous , & existent ensemble unis dans le corps sonore , est ce

qu'il cherche à prouver de la manière suivante. Frappez , dit-il , une corde , pour qu'elle frémissse ; après quoi pressez incontinent avec un ressort , ou avec quelque léger obstacle , le point qui divise la corde en deux parties égales ; & le son de la corde entière se trouvant amorti par - là , on entendra clairement & distinctement le son $\frac{1}{2}$ des deux demi parties de la corde. Pareillement , si l'on applique le ressort ou le léger obstacle à l'un ou à l'autre des deux points qui divisent la corde en trois parties égales , on entendra le son $\frac{1}{3}$ de ces parties ; & par un semblable moyen , on parviendra à obtenir les sons $\frac{1}{5}$ $\frac{1}{6}$. Qu'on ne s'imagine pas , ajoute-t-il , qu'avant d'avoir appliqué le ressort ou le léger obstacle à quelques-uns des points susmentionnés , comme , par exemple , au point du milieu , le son $\frac{1}{2}$ n'existoit pas dans la corde ; & que c'est par l'attouchement du ressort ou du léger obstacle qu'on l'y a introduit , en déterminant la corde à frémir d'une manière différente qu'elle frémisssoit auparavant. Pour qu'une corde puisse produire l'octave du son

qu'elle rend naturellement, il faut que son point du milieu devienne immobile, afin qu'elle soit divisée en deux parties égales. Par conséquent, c'est le heurtement & le mouvement imprimé de ce point du milieu, qui est la manière la moins propre qu'on puisse imaginer pour communiquer à la corde les vibrations d'où naît le son de l'octave; & le frappement ou l'application du léger obstacle au point du milieu ne peut pas être la cause de la formation du son $\frac{1}{2}$, ou de l'octave, lequel existoit donc déjà dans la corde même, quoique mêlée & confondue avec le son principal. Pour dire la vérité, ce raisonnement ne me satisfait pas entièrement; & je pense qu'on pourroit répondre, que le léger obstacle, appliqué au point du milieu de la corde, ne sert point à frapper ce point, & à y produire de nouvelles vibrations, qui, en se propageant ensuite le long de la corde, en font entendre l'octave; mais qu'il sert, au contraire, à le rendre aussi immobile qu'il est possible, & à diviser ainsi la corde en parties égales; division qui fait que

Les deux parties mêmes frémissent avec une double vélocité & rendent le son de l'octave , non par le coup que la corde vient de recevoir dans ce moment , mais par le mouvement qui l'agitoit déjà. Supposé qu'on pût diminuer de moitié la longueur du balancier d'une pendule pendant qu'il est en mouvement , la moitié qui resteroit , redoubleroit sur-le-champ ses oscillations ; cependant cette accélération des oscillations ne devrait pas être attribuée à la nouvelle impulsion qu'on y auroit donnée , mais seulement à la moindre longueur du balancier. Qu'une corde , dans la tierce partie de laquelle on a déjà mis un obstacle , résonne , quand on la frappe , plus vivement dans la sixième partie que dans la troisième partie , où il n'y a aucun obstacle , est un phénomène qui me paroît fort facile à expliquer , par ce que M. le comte Riccati dit lui-même ; savoir , que le plus grand rapprochement des soutiens fait que la corde offre plus de résistance ; de sorte qu'elle acquiert une vibration plus pressée.

9^e. Si l'on frappe à la fois deux

cordes , dont les sons s'expriment entr'eux par des nombres , toutes les fois que le plus petit de ces nombres n'est pas égal à un , on entend toujours dans l'air un troisième son désigné par l'unité. Si , par exemple , deux cordes rendent les sons 3 , 5 , il se fera entendre dans l'air le son 1 , à qui les susdits sons 3 , 5 , se rapportent : celui-ci en quinte au-dessus de l'octave , celui-là en tierce majeure au-dessus de la double octave. M. le comte Riccati croit que l'origine d'un pareil phénomène doit se chercher dans l'air ; & , en suivant le système des nœuds , il explique le troisième son de Tartini de la manière que voici. Qu'on s'imagine , dit-il , deux cordes *E* , *F* , qui , étant mises en vibration , rendent les deux sons 3 , 5 , & la corde droite *B D* , qui représente une corde d'air d'une longueur indéfinie. Qu'on commence par frapper seulement la corde *E*. La corde d'air *B D* , ne peut pas rendre le son de la susdite corde , qu'en se partageant dans les parties *bs* , *sr* , *rc* , chacune desquelles est de la même longueur que la corde *E*. Par conséquent les points *s* , *r* , *c* , seront

dans ce cas autant de nœuds, c'est-à-dire, qu'ils demeureront immobiles. Par la même raison, en supposant que la corde F résonne seulement, la corde d'air $B D$ vibrera, divisée dans les parties bq ; qm , mo , oz , zc , & il se formera des nœuds dans les points q , m , o , z . Mais si les deux cordes E , F , frémissent ensemble, alors il n'y aura aucun nœud dans toute la longueur $B c$ de la corde d'air, à cause que les points q , m , o , z , doivent vibrer par le moyen de la corde E , & qu'il faut que les points s , r , vibrent également par le moyen de la corde F . L'unique point immobile sera en C , où se trouvent les nœuds des deux cordes. Par conséquent, la portion $B c$, de la corde d'air frémira toute entière; & comme elle ne peut rendre ni le son de la corde E , ni celui de la corde F , elle en fera entendre un troisième, ce qui n'est pas difficile à déterminer. Qu'on appelle un pareil son x . Nous avons déjà supposé que la corde E , rend le son 3. Les sons des deux cordes sont entre eux en raison réciproque de la longueur des deux cordes mêmes.

La longueur de la corde *E* étant donc égale à la portion *B S*, de la corde *B c*, on aura $\frac{1}{bs} : \frac{1}{bc} = 3 : x$.

Mais *bs* est égal à $\frac{bc}{3}$, & par conséquent, $\frac{1}{bs} = \frac{3}{bc}$; donc en faisant

la substitution, on aura $\frac{3}{bc} : \frac{1}{bc} = 3 : x$;

& par conséquent $\frac{3x}{bc} = \frac{3}{bc}$, & $3x = \frac{3bc}{bc}$, & finalement $x = \frac{bc}{bc} = 1$.

On trouve de la même manière, que le son de la corde *B c* est, par rapport à l'autre de la corde *F*, pareillement exprimé à l'unité. Tel est, en peu de mots, la manière ingénieuse & facile par laquelle M. le comte Riccati a expliqué le phénomène du troisième son de Tartini, & dont on peut tirer deux belles conséquences. La première, c'est que si le son de la corde *E*, ou celui de la corde *F* est exprimé par l'unité, le phénomène du troisième son manquera entièrement; & en effet, si l'on suppose que la

corde E , laquelle faisant entendre le son 3, en rende le son 1; la proportion $\frac{3}{bc} : \frac{1}{bc} = 3 : x$ se trouvera chan-

gée en celle-ci $\frac{1}{bc} : \frac{1}{bc} = 1 : x$; d'où

il paroît que $x = 1$, & par conséquent, la corde Bc rendra dans ce cas le même son que la corde E , & non pas un son différent. Véritablement, l'expérience enseigne que les proportions 1 : 2, 1 : 3, 1 : 4, &c. ne produisent pas le troisième son. La seconde conséquence qui résulte de ce qui a été dit jusqu'ici, c'est que le troisième son de Tartini est un phénomène opposé à celui de Rameau. Suivant ce dernier, en excitant un son, qu'il appelle principal, on fait entendre aussi ceux de sa tierce & de sa quinte; tandis que, suivant Tartini, ce sont la tierce & la quinte qui font naître le son principal. La théorie de M. le comte Riccati est, sans contredit, fort belle; cependant deux raisons, qui me semblent assez fortes, ne me permettent pas de l'adopter. Une pareille théorie suppose en premier lieu, que le système

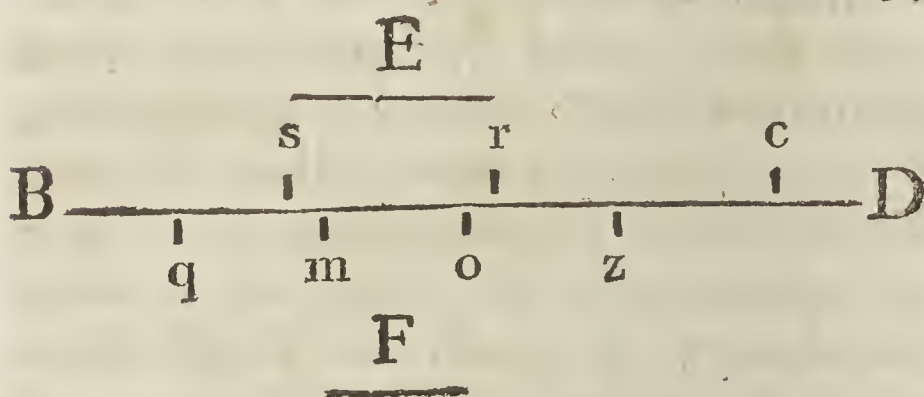
des nœuds est exact ; mais il n'a pas encore été prouvé assez clairement , pour qu'il ne laisse rien à désirer ; & ce que M. le comte Riccati dit touchant la corde Bc , dans laquelle , selon lui , il ne peut se former aucun nœud , peut être appliqué , en général , à toutes les cordes , ainsi que je l'ai déjà remarqué dans le troisième paragraphe. En outre , l'air est un fluide , & la nature des fluides est , comme vous le savez , telle que la moindre pression ou le moindre mouvement qu'il éprouve dans quelque-une de ses parties , se communique & se propage également par-tout. Par conséquent , ce qui arrive à la corde d'air Bc doit de même , ni plus ni moins , avoir lieu dans toutes les autres ; ce qui prouve que toutes rendront , à l'égal de la corde Bc , le son 1^{er} , & aucune les sons 3 , 5 , qu'on ne peut entendre en aucune manière , n'y ayant point de cordes d'air pour les recevoir & les propager.

Quant à moi , il me semble que le phénomène du troisième son de Tartini est réel & non pas imagi-

naître , ainsi que d'habiles gens l'ont cru & le pensent encore. Je soupçonne qu'il peut avoir la même origine que le phénomène de la résonnance. Les fibres des oreilles , frappées par un son simple rendent , selon moi , à la fin de leur mouvement la tierce & la quinte du son principal même. Et pourquoi donc frappées dans le même tems , & du son de la tierce & du son de la quinte , ne pourroient-elles pas à la fin de leur mouvement composé , faire entendre quelquefois le son principal , c'est-à-dire , le troisième son de Tartini ? Un pareil son ne commence de même à se faire entendre , que lors de l'affoiblissement & de l'extinction des sons qui le font naître ; par conséquent , on y peut appliquer avec justesse , les réflexions que j'ai faites au septième paragraphe , touchant le phénomène de la résonnance. Mais ce que je viens d'avancer , ne doit être regardé que comme de simples conjectures. Autant il est facile de démontrer l'inconséquence des fausses explications , autant il est mal-aisé de bien prouver celles qui sont fondées sur la vérité ;

& le mauvais maçon , qui à peine pourroit construire une cabane , est en état de détruire les magnifiques édifices de Palladio , du Bramante , &c. Je ne veux donc pas abuser davantage de votre patience , ni vous dérober un tems que vous pouvez employer utilement à votre élégante traduction des Pseaumes , & à d'autres travaux littéraires.

J.



des circonstances , nous être salutaire en nous portant à la perfection morale. Ce même goût nous conduira aussi vers la contemplation de la nature , qui par-tout étale les beautés les plus sublimes en tout genre ; de sorte qu'il n'y a point d'étude plus propre à former le cœur ; puisqu'elle en éloigne les idées criminelles ; en nous procurant une variété infinie d'amusemens innocens & utiles , & en nous prouvant d'une manière irrésistible la bonté & la grandeur sans bornes de l'excellent Créateur de tout ce qui existe. J.



(276)

L' A P O L O G I E

D E

L' O P É R A ,

PAR M. R. W. RAMLER.

TRADUIT DE L'ALLEMAND.

LE spectacle lyrique , critiqué par quelques auteurs célèbres , est devenu l'objet des sarcasmes de beaucoup de personnes , qui ont prétendu juger de ce qu'elles avoient mal vu , ou dont elles n'avoient aucune connoissance. Nous pourrions nous borner à établir cette apologie sur l'affluence constante qu'on remarque par-tout à ce spectacle , & qui est la plus forte preuve d'une approbation générale ; mais nous ne voulons pas nous prévaloir de l'adage : *Vulgus interdum recte vidit.* Nous tâcherons de mettre le spectacle lyrique à l'abri du reproche d'in vraisemblance , sans tirer avantage du succès constant des tragédies de Corneille & des Anglois , qui , malgré tous leurs

défauts , plaisent toujours , lorsque leurs sujets sont faits pour plaire. Mais les opéra dont nous parlerons doivent se distinguer par de grandes passions , & par des caractères fortement dessinés ; il faut que l'action , bien déterminée , soit bornée à un court espace de tems , & renfermée dans des limites étroites ; l'intrigue , annoncée de bonne heure , ne doit se dénouer que fort tard , & il faut que la marche de l'action remplisse & anime la scène. Les froides sentences & les traits profaïques doivent en être également bannis. Sans s'occuper plus en détail des airs , des instrumens , des décorations , des machines & des danses , on les voit avec plaisir , & l'on doit en effet les voir ainsi dans un spectacle inventé uniquement pour faire produire à la poésie le plus grand effet. Une flèche empennée porte plus loin & frappe plus fortement au but , & une belle personne parée à son avantage est plus sûre de sa conquête. Les beaux arts se tiennent tous par la main ; ils imitent tous la nature , & c'est sur la scène lyrique qu'ils doivent principalement se réunir pour étaler toutes leurs richesses.

On est choqué d'entendre une tragédie chantée, & cette invraisemblance, dit-on, doit la rendre plus ridicule que touchante. Mais si une imitation heureuse peut plaire dans une estampe; si le coloris de la nature peut être oublié à l'aspect d'une belle statue; on peut aussi se faire illusion sur l'invraisemblance lorsque les actions humaines sont imitées par un chant renforcé seulement par le son des instrumens. Ne peut-on pas se figurer d'être transporté dans un autre monde, où les hommes parlent & agissent plus lentement? Cependant on pardonne à l'opéra ses récitatifs, à cause qu'ils se rapprochent davantage du discours ordinaire, & parce que les anciens étoient dans l'usage de noter leur déclamation, pour la rendre plus sûre & plus parfaite. Combien d'hommes ne voit-on pas de nos jours qui chantent dans la douleur & dans la colère, lorsqu'ils flattent ou qu'ils lisent une ode. Mais, dira-t-on, comment peut-on supporter qu'un récitatif se développe enfin dans un air, où les vers & les mots sont répétés jusqu'à la satiété; car jamais on ne s'exprime de cette manière? Oui, affectés d'une

grande passion nous parlons toujours ainsi , & nous aimons à répéter toutes les expressions qui touchent le plus notre cœur.

« Malheureux que je suis ! je t'ai
 » donné la mort ! Ah ! malheureux
 » que je suis , j'ai donné la mort à ma
 » Procris ! Ah ! Procris ! vois mon dés-
 » espoir ! Ah ! où vas-tu ? Ah ! Pro-
 » cris ! où vas-tu ? Ah ! Procris ! ouvre
 » ta paupière , & vois ton malheureux
 » amant en proie au désespoir » !

Dans une grande passion l'homme répète plus souvent encore le nom de son amante , son forfait , & les éclats de son désespoir. Ainsi les répétitions ne sont pas toujours un défaut de l'air ; ses différens accens exprimant d'ailleurs les gémissemens & les pleurs , le spectateur en est plus fortement ému. Comment une situation intéressante pourroit-elle être manquée , lorsqu'un compositeur habile , qui a étudié toutes les nuances du langage des passions , emploie dans un air les répétitions pour rendre toutes les expressions du cœur par des tons qu'il a observés dans la nature ? Comment un air conçu d'après ces principes ne feroit-il pas de

l'effet , lorsqu'il est exécuté par un chanteur , qui , connoissant toutes les ressources de son art , fait le seconder par un jeu convenable à la situation ? Il est vrai qu'il faut un grand acteur pour répéter souvent un air sans en détruire l'effet ; c'est ainsi , par exemple , qu'Iphigénie , après avoir troublé le cœur du spectateur par le seul charme de sa voix , fait couler ses larmes en prononçant davantage son jeu , & par une action renforcée , donne enfin tant d'énergie à son chant plus fortement accentué , qu'on croit succomber à la douleur. Ceci est une preuve sans réplique , qu'à l'opéra on ne cherche pas la vérité , & qu'on veut bien se tromper volontairement , pourvu que le plaisir y gagne. On pourroit exiger pour la perfection du poëme lyrique de ne placer les airs que dans les endroits où le personnage peut chanter sans choquer la vraisemblance ; par exemple , à la réception d'un héros victorieux , ou lorsqu'une princesse , se trouvant seule dans un lieu solitaire , adresse un hymne à Vénus. Cependant l'effet sera toujours sûr , pourvu que l'air soit placé au moment où le personnage

en scène commence à être assez fortement affecté. La meilleure musique exige cette marche. Y mettre plus d'art ce feroit vouloir rendre vraisemblable le langage des animaux dans chaque fable d'Ésope. Les grenouilles croasseroient comme les anciennes grenouilles de Latone, & l'âne rappelleroit celui de Balaam. On a déjà passé par-dessus cette invraisemblance ; mais on exige que le lion parle en roi des animaux, le renard avec astuce, & le singe en grimaçant. Il en est de même avec le chant ; tout ce que l'on demande, c'est que les règles de la musique ne soient pas blessées, que les convenances soient strictement observées, & que le compositeur n'attache pas trop d'importance à chaque comparaison & à chaque froide moralité, qui n'intéressent pas assez le cœur pour qu'on en aime les répétitions.

Quant aux décorations, plus elles imiteront la nature, & plus elles ajouteront à notre plaisir. Le mélange de l'imitation de la nature, avec la nature même, est seul un défaut. Par exemple, lorsqu'on voudroit représenter une forêt avec des arbres naturels, ou for-

mer un grand réservoir d'eau pour y faire voguer de petits vaisseaux. Critiquer dans une tragédie la poésie , le langage héroïque , le jour artificiel produit par des bougies , l'imitation souvent manquée du costume ; en un mot , ne s'attacher qu'aux invraisemblances , n'annonce certainement pas un grand génie ; & l'on en peut dire autant d'un spectateur assez froid pour s'occuper d'une mer de toile peinte mise en mouvement par le moucheur de chandelles , des arbres de bois pouffés des coulisses , & des statues de carton , dans un moment où l'action de la scène & la magie de la musique méritent toute son attention. Est-ce un plus grand art de tromper son cœur pendant quelques minutes , ou est-il plus important de découvrir tout de suite la vérité à ce spectacle où tout consiste dans l'illusion ? Celui qui est tout entier à la situation & au charme de la musique ne fera pas distraire par les décorations , & ne regrettera pas le coup-d'œil rapide avec lequel il les parcourt , parce qu'elles offrent dans les forêts , les jardins & les palais l'imitation de la belle nature.

Pour observer la ressemblance dans

les décorations , on fera bien de les changer , non pas au milieu , mais au commencement de chaque acte ; il convient auffi d'ifoler les objets des premiers plans , & non pas ceux des derniers. Le plus grand défaut eft de raifonner fi peu les décorations , que les objets fe rapprochent ou s'éloignent du fpectateur d'un acte à l'autre. En cela il faudroit au moins fuivre une certaine progreflion. Suppofons , par exemple , que la fcène repréfente une grande place , & qu'à une certaine diftance il fe trouve un temple & vis - à - vis un palais , qu'un parc s'offre fur un plan plus éloigné , & que l'horifon foit terminé par la mer. Dans la décoration fuivante , on peut rapprocher le temple , & y placer l'action ; par ce moyen le fpectateur fe prêtera plus facilement à l'illusion. Dans la troifième , le palais peut être ouvert ; dans la quatrième , on peut préfenter le parc derrière la ville ; & arriver au bord de la mer dans la cinquième. Mais on doit fe garder de revenir au palais ou fur la place. Un opéra n'ayant communément que trois actes à caufe de la lenteur de la dé-

clamation , trois changemens de décorations n'ajouteront pas trop à la magnificence : cependant dans un opéra , dont le plan & la marche sont bien conçus , on ne voit jamais qu'un palais s'élève au-deffus de la tête d'un héros en action ; & contre les règles de la tragédie , où la scène ne doit jamais rester vuide , les acteurs la quittent ici pour rendre le changement de la décoration plus vraisemblable.

La magnificence & la pompe de l'opéra exigent aussi des chars de triomphe , des vaisseaux , des dieux portés sur des nuages , des furies avec tout ce qui caractérise les enfers , & d'autres choses contraires à la règle d'Horace , qui veut qu'on n'offre point aux yeux ce qu'avec plus de vraisemblance on peut supposer se passer derrière les coulisses ; mais ici le spectateur , charmé par de belles voix & par la symphonie des instrumens , ébloui par le luxe des décorations & des habillemens , & égaré dans le labyrinthe des danses , n'a pas besoin de faire un grand effort , pour admettre dans une pareille île enchantée , l'apparition subite d'une divinité aussi facilement

que dans un poëme épique ; & toutes les représentations , qui tiennent à la nature humaine , se placent sans difficulté dans un spectacle que la poésie , la peinture & la musique se réunissent à embellir.

Il ne faut pas oublier les ballets qui terminent chaque acte. Ils feront toujours de l'effet lorsqu'ils tiendront au sujet , comme les chœurs des tragédies grecques. Quoiqu'une liaison intime ne soit pas toujours nécessaire , parce qu'il suffit quelquefois au spectateur d'appercevoir que les danseurs appartiennent plus ou moins au sujet mis en scène , il faut cependant que les ballets aient un but déterminé ; & ils ne plairont jamais lorsque , placés sans vraisemblance , ils interromperont ou retarderont la marche de l'action. Les gambades , les cabrioles & les tours de force ne rachetteront pas ce défaut , quels que puissent être l'adresse , la précision & le talent des danseurs , si ceux-ci , en vrais saltimbanques , mettent leur gloire dans des sauts périlleux , plus dignes des tréteaux de la foire que du spectacle lyrique. Par ces moyens ils peuvent bien exciter l'admiration

du peuple des spectateurs ; mais l'amateur éclairé des arts leur refusera toujours son suffrage. Des ballets adaptés au sujet ou tenant au moins aux situations d'une manière éloignée , occupent agréablement le spectateur par une nouvelle imitation de la nature , & ils servent à remplir le vide des entre-actes , parce que l'opéra n'admet pas les interruptions usitées dans la tragédie , où une symphonie , renouvelée plusieurs fois , dissipe l'illusion du spectateur , qui cependant pourroit y être entretenue en quelque sorte , si les morceaux de musique étoient analogues aux situations par le ton & par l'expression (1).

Les Grecs , nos maîtres dans les beaux arts , avoient déjà , dans leurs tragédies , des chœurs , des danses , des machines , & la déclamation notée , accompagnée d'instrumens. Le mérite d'avoir fait un bon opéra est d'autant plus grand ; que le poëme lyrique exige plus de talens. Le poëte est forcé d'être très-concis , & il n'a pas , comme

(1) Voyez la note qui se trouve à la fin de cette pièce.

dans la tragédie , un champ vaste pour
 développer ses caractères. Réduit ,
 pour ainsi dire , à ne pouvoir tracer
 que le contour des passions , son trait
 doit être pur , & il faut qu'il se borne
 à cellos que la musique peut peindre ,
 en ménageant sans cesse des opposi-
 tions , pour prévenir la monotonie ,
 suite naturelle de l'uniformité des mo-
 dulations. Il doit choisir des mots riches
 en voyelles , & varier celles-ci autant
 que le mètre de ses vers , pour ne
 pas gêner le musicien dans le choix
 de ses motifs & de ses mouvemens.
 En écrivant pour un spectacle donné ,
 le poëte est forcé de mesurer l'étendue
 & la force de ses rôles au talent de
 ses acteurs , & à la qualité de leurs voix.
 Les duo , les trio , ainsi que les chœurs
 doivent être placés avec vraisemblance
 sans nuire à la marche de l'action ,
 ni au caractère individuel des person-
 nages en scène , ni aux convenances
 théâtrales : chose très-difficile ! Les bal-
 lets & les décorations demandent éga-
 lement une attention particulière de sa
 part , afin de les lier sans effort à son
 sujet ; ce qui exige beaucoup d'adresse
 & de jugement. L'art de composer un

opéra parfait mériterait un traité particulier , où le poëte , le musicien , le décorateur & le maître de ballets pourroient s'instruire. La musique devroit répandre la terreur , faire couler des larmes ; en un mot , opérer les miracles qui la rendirent si célèbre chez les anciens. *Scribe & eris mihi magnus Apollo.* Si l'on avoit un génie créateur dans la musique avec d'excellens chanteurs & de bons composites ; si un grand artiste , secondé par d'habiles peintres , exécutoit les décorations & dessinoit le costume ; si des ballets composés avec intelligence pouvoient être exécutés par des danseurs adroits & dociles , avec précision & un parfait ensemble dans les mouvemens & dans les groupes ; enfin , si l'on pouvoit trouver dans la même personne un bon poëte lyrique & tragique ; de cette réunion de génie & de talens il résulteroit certainement un ouvrage ravissant. Il ne faut pas s'étonner de ce que l'opéra ne plaît pas à tout le monde : le peuple & le petit maître n'ont des yeux que pour les décorations & les danseuses ; le musicien pédant ne s'attache qu'aux instrumens ; le poëte ,
froid

froid & difficile , épluche la rime & le dialogue : l'homme de bon goût , dit-on , a le poëme à la main ou dans la mémoire , afin de pouvoir comprendre & sentir la tragédie chantée ; il est tout oreille pour le chant & la musique instrumentale ; ses yeux admirent la beauté de l'action , du lieu où elle se passe , & des deffins variés des ballets. Il jouit de tout , & souvent parce qu'il n'est pas au pouvoir de l'esprit humain de choisir & de sentir plusieurs beautés en même tems & dans toute leur force.

K.

Note pour la page 286. Voici ce que Lessing dit , dans sa *Dramaturgie* , Part. I page 44 & suiv. édit. de Paris , 1785 , au sujet des symphonies destinées à remplir les entr'actes. de la tragédie de *Sémiramis*.

Comme l'orchestre tient , en quelque sorte , dans nos spectacles la place des chœurs des anciens , les amateurs ont désiré , il y a long-tems , que la musique jouée avant , après , & entre les actes , concourrût avec le contenu de la pièce. M. Scheyb est le premier , entre les musiciens , qui ait remarqué ce nouveau champ ouvert à son art , & senti que chaque tragédie exige un accompagnement qui lui soit propre ; & qu'autrement l'émotion du spectateur sera interrompue ou affoiblie. Non seulement il a essayé de composer des symphonies adaptées au sujet pour *Polyeucte* & *Mithridate* ;

lesquelles ont été exécutées sur différens théâtres en 1736 ; mais il a aussi donné des préceptes à l'usage du musicien qui voudra acquérir de la gloire dans ce nouveau genre.

« Toute symphonie , composée pour le théâtre , dit-il , doit se rapporter au sujet & à la nature de la pièce. La tragédie exige par conséquent une autre sorte de musique que la comédie. Autant la tragédie & la comédie sont différentes l'une de l'autre , autant doivent l'être aussi leurs accompagnemens. On doit de même , dans la distribution de la musique théâtrale , particulièrement avoir égard à la nature de l'endroit , auquel est destinée chaque partie de la musique. La symphonie d'entrée doit se rapporter au premier acte ; & celle des entre-actes doit dépendre en partie de la fin de l'acte précédent , & en partie du commencement de celui qui suit. Enfin , la dernière doit convenir au dénouement de la pièce ».

« Toutes les symphonies pour les tragédies doivent être pompeuses , vives & remplies de sentiment : mais , en particulier , on doit aussi dans la composition , faire attention aux caractères des principaux personnages & au sujet principal : cela est fort important. Nous trouvons dans ces héros de tragédie , tantôt une vertu , tantôt l'autre ; qu'on mette Polyeucte vis-à-vis de Brutus , Alzire vis-à-vis de Mithridate ; on verra que la même musique ne leur conviendra point. Une tragédie où la religion , la piété accompagnent toutes les démarches du héros , exige une espèce de musique où le pompeux & le sérieux des compositions d'église se fassent sentir ; mais quand la générosité , la valeur , ou la constance domine , la musique doit être beaucoup plus vive. Caton , Brutus & Mithridate , sont de cette dernière espèce ; Alzire & Zaïre demandent déjà une musique un peu différente , parce que les circonstances & les caractères sont différens , & offrent plus de variété de sentiment ».

« De même la symphonie de la comédie doit être libre , coulante & même quelquefois badine , mais toujours dirigée d'après le ton des pièces. Selon

que la comédie est sérieuse, tendre ou badine, la musique doit l'être aussi. Par exemple, les comédies du Faucon & de la Double Inconstance, demanderoient une musique toute différente de celle de l'Enfant Prodigue. De même les symphonies de l'Avare & du Malade Imaginaire, ne conviendroient pas à l'Irrésolu ou au Distrait : les premières doivent être gaies, bouffonnes; les autres sérieuses & soutenues ».

« L'ouverture doit être l'idée de la pièce entière; mais elle doit précéder le commencement, & par conséquent s'accorder avec le premier acte; elle peut aussi consister en deux ou trois différentes pièces, selon que le compositeur le trouve à propos ».

« Les symphonies des entre-actes, dépendant de la fin du premier acte & du commencement du second, auront naturellement deux pièces; il faut saisir dans la première, l'idée de l'acte précédent, & dans la seconde celle du suivant : ce qui n'est pourtant nécessaire que lorsque les sentimens des deux actes sont contraires; autrement, on peut ne faire qu'une pièce, qui durera assez pour donner aux acteurs le tems de se préparer à reparoître. La symphonie de la fin doit être exactement d'accord avec le dénouement, pour en augmenter l'impression sur le spectateur. Qu'y a-t-il de plus ridicule, après que le héros a perdu la vie de la manière la plus malheureuse que de jouer une symphonie bouffonne? Et qu'y a-t-il de plus dégoûtant, quand la comédie se termine avec allégresse, que d'entendre une symphonie tendre & touchante »?

« Et comme la musique des entre-actes s'exécute toute aux instrumens, leur variation y est très-nécessaire, afin que le spectateur conserve l'attention qu'il perdrait peut-être en entendant toujours les mêmes : mais c'est presque une nécessité que l'ouverture soit forte & complète, & par-là plus frappante à l'oreille. Les changemens d'instrumens, doivent principalement s'observer dans les entre-actes : mais on doit bien savoir juger quels sont ceux qui conviennent le mieux à la chose, & avec lesquels

on peut exprimer le mieux ce que l'on se propose. Le choix en doit être raisonnable pour parvenir à son but ; sur-tout il n'est pas trop bien que , dans deux symphonies consécutives , les mêmes changemens d'instrumens se fassent entendre ».

Lessing continue ainsi : Ces règles sont les plus importantes à observer, pour unir encore plus intimement la musique à la poésie. J'ai mieux aimé les rapporter avec les propres paroles de l'artiste , auquel l'honneur de la découverte est dû , qu'avec les miennes , car les musiciens font souvent , aux poètes & aux critiques , le reproche de desirer & de prétendre beaucoup plus que l'art n'est en état d'exécuter ; & si ce n'est pas un musicien , qui leur dit , que telle ou telle chose est possible dans l'art , ils n'y donnent pas d'attention.

Il est vrai que ces règles étoient bien faciles à donner ; elles apprennent ce qui doit être fait , sans dire comment exprimer les passions , ce qui est dans ce cas la chose principale , & jusqu'ici l'ouvrage du génie seul. Quoiqu'il y ait des artistes qui soient arrivés dans ce point jusqu'à enlever notre admiration , un philosophe qui ait su démêler , dans leurs chefs-d'œuvres , les principes généraux , propres à conduire dans cette nouvelle route , nous manque encore. Mais ces exemples se multipliant , ce sont des matériaux qui se rassemblent pour cet objet ; nous avons donc sujet d'espérer qu'il sera rempli , & je serois bien trompé , si le zèle des artistes à perfectionner les symphonies dramatiques , ne nous faisoit pas faire un grand pas vers ce but. Dans la musique vocale , le texte aide trop à l'expression , dont le plus foible & le plus incertain est fixé & fortifié par les paroles. Dans la musique instrumentale , au contraire , cela manque tout-à-fait , & elle ne dit rien , si elle n'exprime pas avec toute la force & la précision possible ce qu'elle veut dire. Il faut donc que l'artiste emploie ici tout son génie ; il choisira toujours dans la suite des tons qui peuvent exprimer un sentiment , ceux qui le rendent plus clairement ; nous les entendrons sou-

vent ; nous les comparerons les uns aux autres , & en remarquant ce qu'ils auront de commun , nous parviendrons à la connoissance des mystères de l'expression musicale.

Dès le commencement des nouveaux arrangements de notre théâtre , on ne s'est pas seulement appliqué , en général , à mettre l'orchestre sur un bon pied ; mais des maîtres habiles ont mis la main à l'œuvre , pour donner des modèles de ce nouveau genre de composition , & ils ont réussi au-delà de toute espérance. M. Hertel avoit déjà fait quelques symphonies pour Sophronime & Olinde , & M. Agricola , à Berlin , celles pour Sémiramis : les unes & les autres ont été exécutées avec un succès complet.

Je tâcherai de donner une idée de la musique de M. Agricola , non à la vérité d'après son effet ; car plus le plaisir est vif & fin , & moins il se laisse décrire ; on ne peut que donner des louanges générales , pousser des exclamations , & tomber dans une admiration aussi peu instructive pour l'amateur , qu'ennuyeuse pour l'artiste qu'on croit honorer. Je tâcherai donc de donner cette idée , en montrant , en général , le but & les moyens dont ce maître s'est servi pour nous toucher.

L'ouverture consiste en trois pièces. La première est un *largo* , exécuté avec des violons , haut-bois & flûtes. La basse fondamentale est fortifiée par des bassons. L'expression en étant sérieuse , quelquefois rude & tumultueuse , le spectateur doit soupçonner que la tragédie sera à-peu-près de ce caractère : mais outre cela , le tendre , le repentir , les remords , la résignation , se font aussi entendre. La seconde pièce est un *andante* , aussi aux violons avec des fourdines , & aux bassons concertans , qui rendent comme des plaintes pitoyables & sourdes. Dans la troisième pièce , de tendres modulations se mêlent à d'autres , fières & impétueuses ; car le théâtre s'ouvre avec une pompe extraordinaire ; Sémiramis approche de la fin de sa grandeur ; comme l'œil apperçoit cette majesté , l'oreille doit aussi l'entendre ; le caractère de la musique est donc

allegretto, & les instrumens sont comme dans la première pièce, si ce n'est que les hautbois, les flûtes, les basses ont entr'eux quelque petite glose particulière.

La musique du premier entr'acte est une seule pièce, dont l'expression porte sur le contenu de ce qui a précédé. Ainsi M. Agricola n'admet pas la seconde pièce relative à l'acte suivant, & probablement ne l'approuve pas. Je serois bien en cela de son goût ; car le musicien ne doit pas faire tort au poëte, qui cherche dans la tragédie l'inattendu, le surprenant, plus que dans aucun autre genre ; il ne seroit pas bien aise, qu'on trahit d'avance sa marche : & c'est ce que la musique feroit, si elle exprimoit les passions suivantes. Quant à l'ouverture, c'est autre chose, elle ne sauroit se rapporter à rien d'arrivé auparavant ; elle doit seulement annoncer le ton général de la pièce ; mais non pas plus clairement & plus décidément qu'à-peu-près le titre ne le fait. On peut montrer au spectateur le but où l'on veut le conduire, mais les différentes routes par lesquelles il passera, doivent lui demeurer cachées. Cette objection contre la seconde de deux pièces, dans une musique d'entr'acte, est tirée de l'obligation de ménager au poëte ses avantages : mais elle sera encore fortifiée d'une raison prise des limites de la musique même ; car supposé que les passions regnantes dans deux actes consécutifs soient opposées, il faudra nécessairement que les deux pièces rendent les deux effets contraires ; or, je comprends bien comment le poëte nous peut conduire d'une passion à une autre contraire sans violence désagréable ; il le fait peu-à-peu ; il en parcourt les gradations, soit en montant, soit en descendant, de degré en degré, & cela sans le moindre saut. Le musicien en peut-il faire autant ? Supposons, qu'il le puisse dans une seule pièce assez longue ; le pourra-t-il aussi dans deux morceaux séparés ? Le ressaute, par exemple, du tranquille au violent, du tendre au cruel, seroit trop sensible & auroit tout le choquant qu'à, dans

la nature , le passage précipité d'un extrême à l'autre : de l'obscurité à la lumière , du froid au chaud. Nous sommes absorbés de douleur , & tout-à-coup nous devons devenir furieux. Comment ? Pourquoi ? Contre qui ? Contre la même personne pour qui notre ame étoit pénétrée de sensibilité ? Ou contre une autre ? La musique ne pouvant fixer cela , elle nous laisse dans le trouble & l'incertitude ; nous sentons sans comprendre la suite de nos sensations ; nous sentons comme en songe , & toutes ces sortes de sensations sont plus fatigantes que délectables. La poésie , au contraire , ne nous en laisse point perdre le fil ; nous ne savons pas seulement ce que nous éprouvons , mais aussi pourquoi nous l'éprouvons : & ce pourquoi rend le passage brusque non seulement supportable , mais délicieux. Dans le fait , cet applanissement des passages rapides d'un sentiment à l'autre , est un des plus grands avantages que la musique puisse tirer de son union avec la poésie & peut-être le plus grand ; car il n'est pas à beaucoup près si nécessaire de fixer par des paroles les sensations générales & indéterminées de la musique ; par exemple , celle de la joie , en fixant l'idée de cette joie sur un seul objet , (puisque ces sensations obscures & indéterminées ne laissent pas d'être agréables) qu'il est nécessaire de lier des sensations opposées par des idées claires , que les paroles seules peuvent donner. Or , nous n'appren- drions cette liaison des deux pièces de l'entre-acte , que dans l'acte suivant ; nous ne sentirions qu'après coup la raison pourquoi nous avons été transportés d'une passion à une autre contraire , & c'est , à l'égard de la musique , tout autant que de ne l'apprendre pas du tout. Le ressort a déjà produit son mauvais effet , & il ne nous aura pas moins choqué , quoique nous nous appercevions maintenant qu'il ne devoit pas le faire. Qu'on ne croie pas pour cela devoir rejeter toutes les symphonies , pour contenir des pièces différentes l'une de l'autre. Elles peuvent exprimer autre chose , mais non des choses contradictoires ; ou plutôt elles exprimeront les mêmes choses d'une

manière différente. Par exemple , une symphonie contenant différentes pièces , qui exprimassent des passions contraires , feroit un monstre en musique. Une seule passion doit dominer dans une symphonie. Il faut que chaque pièce rende la même passion ; mais elle peut les rendre avec des modifications , soit selon le degré de leur force & de leur vivacité , soit selon le degré de leur mélange avec celles qui s'en rapprochent. L'ouverture étoit entièrement de cette espèce. Le tumultueux de la première pièce se fond dans le plaintif de la seconde lequel s'élève vers la fin à une sorte de dignité imposante. Un musicien qui dans une symphonie se permet plus que cela , & qui rompt le sentiment à chaque pièce , pour donner dans la nouvelle un sentiment tout différent , & qui quitte celui-ci , pour se jeter dans un autre également étranger ; ce musicien , dis-je , peut déployer beaucoup d'art sans se faire honneur ; il parviendra à surprendre , à étourdir , à chatouiller l'oreille ; mais non à émouvoir. Qui veut parler au cœur , y éveiller des agitations sympathiques , doit aussi bien observer de la connexion , que celui qui veut parler à notre raison & l'éclairer. Sans ensemble , sans union , la plus intime de toutes les parties , la meilleure musique n'est qu'un tas de sable incapable d'une forme durable : l'ensemble seul la rend un marbre sur lequel la main de l'artiste se peut immortaliser.

Le premier entre-acte n'a donc pour but , que d'entretenir l'idée des inquiétudes de Sémiramis , qui font la matière du premier acte. Ces inquiétudes , mêlées encore d'un peu de crainte & d'espérance , sont rendues par un *andante mesto* , qui n'est exécuté que par des violons avec fourdine.

Assur joue dans le second acte un rôle trop important , pour qu'il ne doive pas déterminer la musique suivante ; un *allegro assai* en sol majeur avec des cors augmentés par des flûtes , hautbois & bassons , renforçant la basse fondamentale , expriment le doute & la crainte interrompue , ainsi que l'orgueil toujours renaissant de ce ministre ambitieux & traître ».

L'ombre paroît dans le troisième acte. J'ai déjà remarqué , combien cette apparition fait peu d'effet : mais le musicien , comme de raison , ne s'est pas arrêté à cela. Il vient au secours du poëte , & un *allegro* en *mi* mineur rendu par les instrumens précédens , ne peint pas un foible effroi , mais la terreur véritable qu'une telle apparition doit causer.

C'est dans le quatrième acte , que la douleur de Sémiramis excite notre pitié , que nous prenons part à ses remords , quelque grands que soient ses crimes ; que la musique fait entendre dans un *larghetto* en *la* mineur , exécuté aux mêmes instrumens , si ce n'est que des cors en *mi* , remplacent quelquefois ceux en *sol* , des sentimens de compassion & de pitié.

Enfin , après le cinquième acte fait une seule pièce , un *adagio* en *mi* majeur , exécuté par des violons , cors , haut-bois , flûtes & bassons , joués dans la basse fondamentale. L'expression y est convenable au rôle des personnages de la pièce ; elle rend une douleur qui approche du sublime , & qui se rapporte , ce me semble , en quelque façon , aux derniers vers , dans lesquels la vérité élève la voix contre les grands de la terre , d'une manière aussi digne que forte. *Note du Traducteur.*

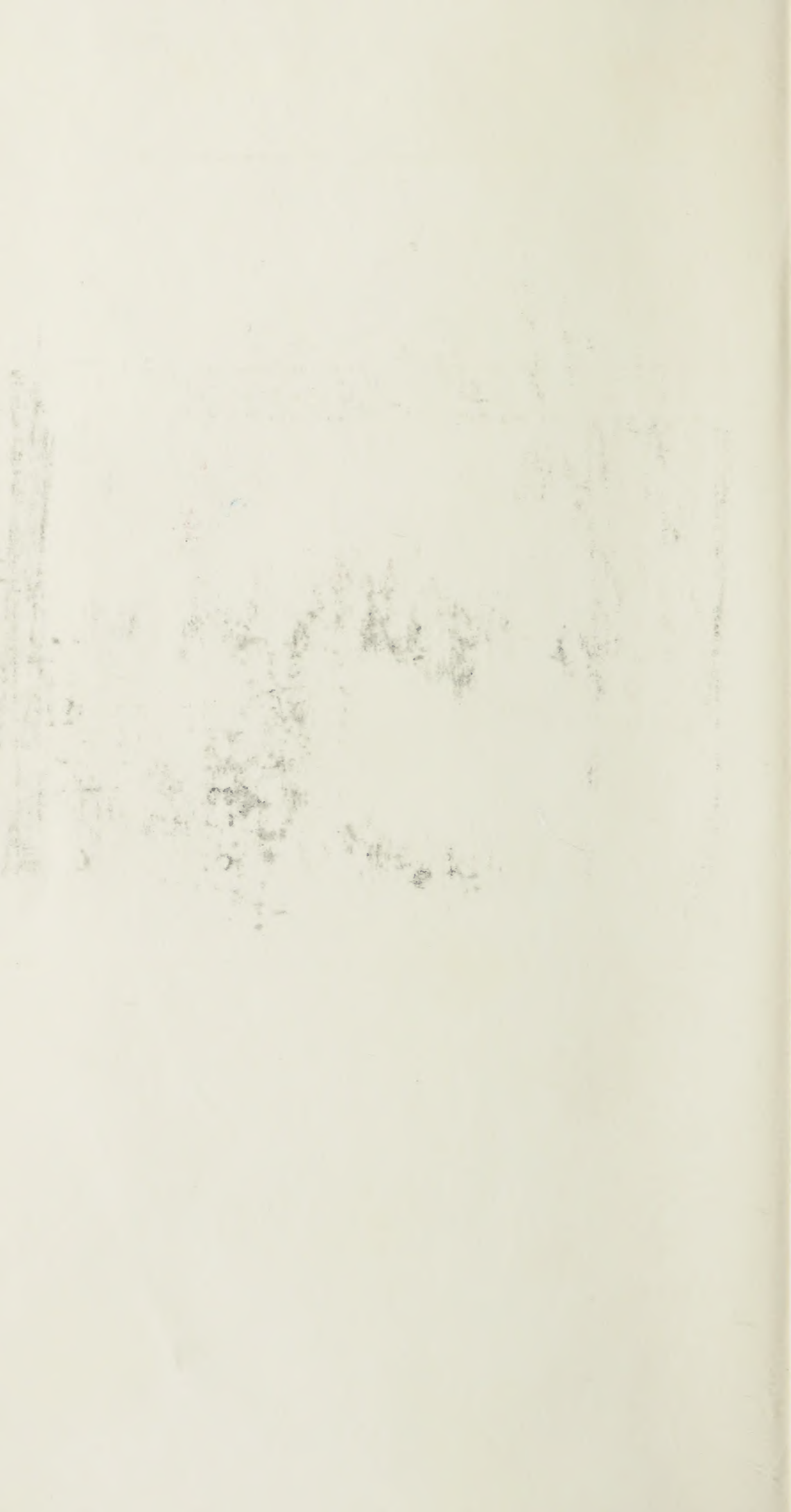


NOTES HISTORIQUES

Sur la famille & la vie de Martin Behaim ,
d'après des pièces justificatives ;
avec quelques remarques critiques.

MARTIN II Behaim reçut le jour à Nurenberg , probablement peu de tems après l'année 1430. Son père , qui s'appelloit aussi Martin I , étoit conseiller de cette ville , où il mourut en 1474 , & a été enterré dans l'église des Dominicains (1). Sa mère s'appelloit Agnès Shopper de Schopperhof. Martin Behaim eut une sœur & quatre frères , dont le plus jeune , appelé Wolf ou Wolfrath Behaim , remporta le prix à un tournois qui se

(1) Biedermann dans ses *Tables Généalogiques des Patrices de Nurenberg* , Tab. V , (imprimées en Allemand à Bareuth , en 1748 , in-folio) , se trompe en disant qu'il étoit né en 1437 ; puisqu'en 1455 , son fils écrivoit déjà des lettres , ainsi que nous le verrons bientôt. Martin I , Behaim mourut en 1474 , le jour de Saint Laurent. Biedermann a été également dans l'erreur sur la naissance de Léonard Behaim , qu'il place en 1433. Il faut qu'il ait reçu le jour , ainsi que son frère Martin I , au moins avant l'an 1417.



PN
2061
E54

Engel, Johann Jakob
Idées sur le geste et
l'action théâtrale par
J.J. Engel

*Please Note the
Pages in this
book are mixed up*

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY
